



**Maria Eugénia
Tavares Pereira**

O Realismo Mágico :
Uma dimensão da Literatura Francesa do Século XX

Le Réalisme Magique :
Une dimension des Lettres Françaises du XX^e siècle



**Maria Eugénia
Tavares Pereira**

O Realismo Mágico :
Uma dimensão da Literatura Francesa do Século XX

Le Réalisme Magique :
Une dimension des Lettres Françaises du XX^e siècle

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, especialidade de Literatura Francesa, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Daniel-Henri Pageaux, Professor Catedrático da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, e sob a co-orientação da Prof.^a Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel, Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

O júri

Presidente

Doutor Paulo Jorge de Melo Matias Faria de Vila-Real, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutora Cristina Maria da Silva Robalo Cordeiro, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutor Álvaro Manuel Machado, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa

Doutor Daniel-Henri Pageaux, Professor Catedrático da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle (Orientador)

Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel, Professora Catedrática da Universidade de Aveiro (Co-orientadora)

Doutora Otilia da Conceição Pires Martins, Professora Associada da Universidade de Aveiro

remerciements

Nous adressons tout particulièrement nos remerciements à Monsieur Daniel-Henri Pageaux, pour avoir accepté de nous faire l'honneur de diriger cette thèse : pour l'encadrement de notre travail, ses conseils, ses critiques, sa rigueur, ainsi que sa disponibilité, ses encouragements et sa patience.

Nous tenons à remercier Madame Maria Hermínia Deulonder Correia Amado d'avoir assumé la co-direction de cette thèse avec dévouement et de s'être toujours montrée intéressée, tout autant par des remarques judicieuses que par l'échange d'idées stimulantes, au développement de nos travaux.

Nous exprimons notre reconnaissance aux deux directeurs du Département de Langues et Cultures de l'Université d'Aveiro, Monsieur João Manuel Nunes Torrão et Monsieur António José Ribeiro Miranda, pour leur aimable collaboration, sans quoi nous n'aurions pu réaliser nos recherches en France et en Espagne.

Nous sommes également très reconnaissante à nos collègues, Maria Teresa Cortez Mesquita, Carlos de Miguel Mora, Otilia Martins, Paulo Pereira, Fernando Martinho qui, de près ou de loin, et par amitié, ont contribué à l'enrichissement de notre thèse.

Nous remercions également Madame Odete Maria Fernandes et Madame Rosa Maria Faneca, nos sœurs de lecture, pour leur gentillesse et leur dévouement.

Et, finalement, un grand, grand, merci à notre mère, pour avoir su supporter notre absence, à Nuno, pour le soutien moral et les conseils au long de toutes ces années et à Celina et Elisa, pour la force de leur sourire, leur éclat de rire, leur allégresse et leur tendresse, source d'énergie indispensable pour toujours repartir.

resumo

Pierre Mac Orlan, Jules Supervielle, Alain-Fournier, Jean Cocteau, Jean Giono, Marcel Aymé, André Dhôtel, Julien Green, Julien Gracq, Yves Bonnefoy, Michel Tournier foram os autores do século XX que elegemos, de entre muitos outros, para, através da releitura das suas obras – *Le Quai des brumes*, *L'Enfant de la haute mer*, *Le Grand Meaulnes*, *Les Enfants terribles*, *Mort d'un personnage*, *Le Passe-muraille*, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, *Le Visionnaire*, *Au Château d'Argol*, *L'Arrière-pays*, *Le Roi des Aulnes*, – nelas desocultar uma nova dimensão: a do realismo mágico, embora também tenhamos julgado pertinente complementar a nossa reflexão com a análise de narrativas cinematográficas como *Le Sang d'un poète*, *Les Disparus de Saint-Agil*, *Le Quai des Brumes*, *Les Visiteurs du soir*, *L'Eternel retour*, *Les Portes de la nuit*, *La Belle et la Bête*, *Les Enfants terribles*, *Orphée*, *Le Passe-muraille*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Roi des Aulnes*, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

Numa primeira parte, propusemo-nos clarificar a origem do conceito de «realismo mágico» para, de seguida, abordarmos, atendendo à proliferante teorização europeia e sul-americana em seu torno, a sua complexidade terminológica. Numa outra etapa, tentámos apurar as razões da rasura desta designação no panorama literário francês e intuir, em contextos doutrinários como o romantismo ou o realismo, e em autores como Baudelaire, Rimbaud ou Maeterlinck, algumas fontes de inspiração primordial. Procurámos, em seguida, estreimar fronteiras entre o realismo mágico e o real maravilhoso, por um lado, e a ficção científica, pelo outro. Procurámos, finalmente, estabelecer correspondências entre esta nova noção e o sonho, o maravilhoso e o sobrenatural.

Na segunda parte deste trabalho, procedemos à análise das obras referenciadas, intentando demonstrar que todas elas se encontram subordinadas a uma ordem outra, que visa a criação de um universo ambíguo, cindido entre o visível e o invisível, o aparente e o oculto, a realidade e o sonho. No interior da narração, uma força impele esses dois mundos antagónicos um em direcção ao outro, de forma a encantar o leitor pela magia, cujo segredo tem de ser imperativamente descoberto, em cooperação interpretativa, por ele próprio. Em conflito aberto com a lógica e a razão, narradores e/ou personagens estão alerta, prontos para captar qualquer signo ou decifrar qualquer mensagem enviada pela realidade sensível e a exprimi-la, pelo recurso a um processo criativo em tudo semelhante ao do trabalho onírico.

Na última parte, desenvolvemos uma aproximação ao imaginário realista mágico por intermédio da própria antinomia em que ele radica: inventariámos os sinais da emergência de *um* mundo oculto por detrás *do* mundo; indagámos a fusão de sonho e realidade, sob a óptica das temáticas da demanda iniciática e das deambulações mágicas, de modo a demonstrar como a busca de um *Além* (da infância perdida, do amor, de um lugar ideal) converge, de forma inevitável, numa intersecção de temas (o homem adulto, a solidão, o desespero, o absurdo), culminando na morte.

Por fim, e a despeito de todos os esforços envidados para justificar a pertinência e a representatividade do *corpus*, não podíamos encerrar o nosso trabalho sem, antes, ensaiarmos uma (provisória) definição do realismo mágico na literatura francesa.

abstract

Pierre Mac Orlan, Jules Supervielle, Alain-Fournier, Jean Cocteau, Jean Giono, Marcel Aymé, André Dhôtel, Julien Green, Julien Gracq, Yves Bonnefoy and Michel Tournier are the 20th century authors that, amidst many others, we have chosen, in the hope that, by developing a new approach of selected works – namely *Le Grand Meaulnes*, *Le Quai des Brumes*, *Les Enfants Terribles*, *L'Enfant de la haute mer*, *Le visionnaire*, *Au château d'Argol*, *Le Passe-muraille*, *Mort d'un personnage*, *Le pays où l'on n'arrive jamais*, *Le Roi des Aulnes*, *L'Arrière-pays* –, we could shed some light on a new dimension they fully illustrate: magical realism. We have then sought to complement our reflection through analysis of cinematic narrative, choosing the films *Le Sang d'un poète*, *Les Disparus de Saint-Agil*, *Le Quai des Brumes*, *Les Visiteurs du soir*, *L'Eternel retour*, *Les Portes de la nuit*, *La Belle et la Bête*, *Les Enfants terribles*, *Orphée*, *Le Passe-muraille*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Roi des Aulnes* and *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* as a representative sample.

In the first section, we have begun by elucidating the origin of the concept referred to as magical realism. In view of the extensive theoretical production, both European and South American, it gave rise to, we have taken it as the starting point to disentangle the terminological complexity imbedded in it. We have also surveyed the reasons why the term has been banned from French scholarship, simultaneously attempting to trace down its presence in different literary contexts (such as romanticism or realism) or authors (such as Baudelaire, Rimbaud or Maeterlinck). We have also sought to set the dividing line between magical realism and «real maravilloso», on the one hand, and science fiction, on the other. Lastly, we have established suitable correspondences between this new notion and the conceptual realms of dream, marvellous and the supernatural.

In the second section, we have developed a thorough analysis of the selected literary works, aiming to show that they are all dependent upon an alternative order underlying the creation of an ambiguous universe, fractured between the visible and the invisible, the apparent and the concealed, i.e., reality and dream. Ingrained within the narrative, a force binds those two antagonistic worlds together, so as to lure the reader through magic, the secret of which he is compelled, through an act of interpretative cooperation, to find for himself. Because they are in open conflict with either logic or reason, both narrators and/or characters are able to sort out any sign or decipher any message pertaining to the empirical world, thereby expressing it by means of a creative activity akin to dream processes.

We have finally approached the magical realistic imagination by referring to the antinomy on which it is grounded: on the one hand, we have gathered evidence proving the emergence of a hidden world behind the world; we have accounted for the fusion of dream and reality, by focussing on such themes as the initiation quest and the magical digression, attempting to show how the search for an utopian *elsewhere* (lost childhood, love, a never-never land) inevitably encompasses an intricate juxtaposition of themes (adulthood, loneliness, love, the absurd), always culminating in death.

Lastly, in spite of all effort to account for the illustrative relevance of the literary texts chosen, we have endeavoured to provide a (tentative) definition of magical realism in French literature.

résumé

Pierre Mac Orlan, Jules Supervielle, Alain-Fournier, Jean Cocteau, Jean Giono, Marcel Aymé, André Dhôtel, Julien Green, Julien Gracq, Yves Bonnefoy, Michel Tournier, autant d'écrivains marquants, du XX^e siècle, que nous avons élu, parmi bien d'autres, comme sujet et *corpus* de notre étude, osant ainsi pénétrer dans une voie peu explorée de l'univers de la critique littéraire.

Des œuvres de ces auteurs, nous avons choisi celles qui plongent dans une nouvelle dimension : le réalisme magique. *Le Quai des brumes*, *L'Enfant de la haute mer*, *Le Grand Meaulnes*, *Les Enfants terribles*, *Mort d'un personnage*, *Le Passe-muraille*, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, *Le Visionnaire*, *Au Château d'Argol*, *L'Arrière-pays*, *Le Roi des Aulnes* fournissent donc, la matière-première de notre thèse. Mais nous avons également trouvé bon de ponctuer notre travail de films, tels que *Le Sang d'un poète*, *Les Disparus de Saint-Agil*, *Le Quai des Brumes*, *Les Visiteurs du soir*, *L'Eternel retour*, *Les Portes de la nuit*, *La Belle et la Bête*, *Les Enfants terribles*, *Orphée*, *Le Passe-muraille*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Roi des Aulnes*, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

Dans un premier temps, nous proposons une clarification de l'origine du concept «réalisme magique» pour, ensuite, essayer de dégager les différentes significations apportées par bon nombre d'écrivains et de critiques d'Europe, ainsi que d'Amérique du sud. Nous avons, par la suite, cherché à comprendre les raisons de l'absence d'une telle désignation dans l'espace littéraire français et essayé de découvrir, au sein du romantisme et du réalisme et chez des auteurs, tels que Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck, quelles pouvaient en être les sources. Puis, nous avons tenté de définir les frontières entre réalisme magique et réel merveilleux, d'une part, et science-fiction, d'autre part. Et, enfin, nous nous sommes efforcée d'établir des correspondances entre cette nouvelle notion et le rêve, le merveilleux et le surnaturel.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous procédons à l'analyse des œuvres en question, afin de démontrer qu'elles relèvent toutes d'un autre ordre, qui vise la création d'un univers ambigu, entre le visible et l'invisible, l'apparent et le caché, la réalité et le rêve. Au sein de la narration, une force enracine ces deux mondes antinomiques l'un à l'autre, de manière à envoûter le lecteur par une magie, dont le secret doit être impérieusement découvert par celui-ci. Brouillés avec la logique et la raison, narrateurs et/ou personnages sont sur le «qui-vive», prêts à capter tout signe ou tout message, transmis par la réalité sensible et à l'exprimer par un processus de création semblable à celui du rêve.

Au cours de la troisième partie, nous traitons l'imaginaire réaliste magique par le biais de l'antinomie même : nous relevons les signes du surgissement d'un monde derrière le monde ; nous étudions la fusion entre le rêve et la réalité par le biais des thématiques de la quête initiatique et des déambulations magiques, pour montrer combien cette recherche d'un *ailleurs* (de l'enfance perdue, de l'amour, d'un lieu idéal) converge inévitablement vers une intersection de thèmes (tels que l'homme adulte, la solitude, le désespoir, l'absurde) et aboutit à la mort.

Enfin, et malgré tous les efforts que nous avons réalisés pour justifier la pertinence et la plausibilité de notre *corpus*, nous ne pouvions clore notre travail sans, auparavant, essayer de procéder à une définition (provisoire) du réalisme magique dans les lettres françaises.

*A mon père,
qu'un nuage, passé par là, par hasard, me confisqua...*

Abréviations

Afin de ne pas alourdir les deuxième et troisième parties de notre travail, nous avons, chaque fois que nous faisons référence aux œuvres faisant partie du corpus, soit placé le numéro de page, soit utilisé l'abréviation comme suit :

<i>GM</i>	<i>Le Grand Meaulnes</i> d'Alain-Fournier
<i>QB</i>	<i>Le Quai des brumes</i> de Pierre Mac Orlan
<i>ET</i>	<i>Les Enfants terribles</i> de Jean Cocteau
<i>EHM</i>	<i>L'Enfant de la haute mer</i> de Jules Supervielle
<i>V</i>	<i>Le Visionnaire</i> de Julien Green
<i>CA</i>	<i>Au château d'Argol</i> de Julien Gracq
<i>PM</i>	<i>Le Passe-muraille</i> de Marcel Aymé
<i>MP</i>	<i>Mort d'un personnage</i> de Jean Giono
<i>POAJ</i>	<i>Le Pays où l'on n'arrive jamais</i> d'André Dhôtel
<i>RA</i>	<i>Le Roi des Aulnes</i> de Michel Tournier
<i>AP</i>	<i>L'Arrière-pays</i> d'Yves Bonnefoy

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	p. 23
--------------------------	--------------

Introduction.....	p. 29
--------------------------	--------------

1^{ère} partie

ARCHEOLOGIE D'UNE NOTION

I. HISTOIRE CONTROVERSEE D'UNE NOTION PROBLEMATIQUE

A. Le «réalisme magique» : un concept européen.....	p. 49
1. Une consécration générique difficile.....	p. 49
2. L'art nouveau selon Franz Roh.....	p. 57
3. Divulgateion du concept réalisme magique.....	p. 64
B. Le <i>realismo mágico</i> : expropriation latino américaine	p. 67
1. Interprétation du texte de Franz Roh et adaptation à la littérature.....	p. 67
2. Positions critiques de base.....	p. 70
C. La timidité française.....	p. 82
1. Le fantastique et le surréalisme : deux écritures touchant au réalisme magique.....	p. 82
2. Le réalisme magique français : un mélange des genres ?.....	p. 98

II. INSPIRATIONS CONTRADICTOIRES

A. Le romantisme : une fenêtre ouverte vers l'infini.....	p. 107
1. Attitude moderne du romantisme.....	p. 107
2. Le romantisme comme source d'inspiration réaliste magique.....	p. 117
B. Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck : des «correspondances» au «dérèglement des sens» : un chemin vers l'Absolu	p. 122
1. le génie poétique de Baudelaire.....	p. 122
2. La «voyance» de Rimbaud.....	p. 130
3. Le symbolisme et le symbole ou le théâtre poétique de Maeterlinck.....	p. 139

C. Le réalisme/naturalisme vs réalisme magique	p. 145
1. Le réel à la loupe oui ou non?.....	p. 145
2. La déréalisation du réel.....	p. 155

III. DES FRONTIERES TANGIBLES

A. Le réel merveilleux américain d'Alejo Carpentier.....	p. 163
1. La merveilleuse réalité.....	p. 163
2. La foi.....	p. 170
B. La science-fiction.....	p. 173
C. Le rêve, le merveilleux et le surnaturel.....	p. 178
1. Le rêve.....	p. 178
2. Infiltrations et cohabitation du merveilleux et du surnaturel dans le réel.....	p. 183

2^{ème} partie

POUR UNE POETIQUE DU REALISME MAGIQUE

I. LA FOCALISATION DU RECIT COMME CRITERE DE RESOLUTION DE L'ANTINOMIE

1. La force persuasive et poétisante du <i>je</i>	p. 201
2. La variabilité du degré d'intensité narratif : une forme de poétisation du <i>il</i>	p. 216
3. Une polyphonie du renversement.....	p. 232

II. LA SUBVERSION SPATIO-TEMPORELLE

1. L'espace : «centre logique» de la narration.....	p. 239
2. Autour des variations sur le temps : la réédification du rêve.....	p. 317

III. ECRITURE DE L'INCANTATION

1. L'objectivité du langage discursif : miroir de la réalité palpable.....	p. 359
2. L'envoûtement : un effet du discours.....	p. 386

3^{ème} partie

ELEMENTS D'UN IMAGINAIRE

I. SIGNES-REPERES DE L'ERUPTION D'UN MONDE DERRIERE LE MONDE

- 1. Forces magiques de l'homme..... p. 441
- 2. Bestialité et humanité..... p. 453
- 3. Objets magiques..... p. 458
- 4. Des situations incongrues..... p. 465

II. LA FUSION ENTRE LE REVE ET LA REALITE

- 1. Comment «la difficulté d'être» gère la fuite dans le rêve..... p. 473
- 2. Un thème en filigrane : la quête initiatique..... p. 499
- 3. Déambulations magiques vers l'autre côté du miroir..... p. 542

Conclusion..... p. 595

Bibliographie/Filmographie..... p. 611

Avant-propos

Tout le plaisir que nous éprouvions à découvrir le vaste domaine bibliographique du réalisme magique s'est transformé en appréhension dès que nous avons constaté que la plupart des théoriciens et des critiques ne faisaient aucune référence à la littérature française et, s'ils abordaient le sujet, c'était, précisément, pour nier la présence du réalisme magique en France.

Notre inquiétude s'est intensifiée au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture des études théoriques et critiques françaises, puisque aucune mention n'y était faite au réalisme magique. Mais voilà qu'un petit article de Nino Frank paru dans *Les Réalismes 1919-1939*, qu'un *Cahier des avant-gardes* belge et qu'une étude théorique, qui venait de paraître en Espagne, intitulée *Historia verdadera del realismo mágico*, de Seymour Menton, nous ont fait reprendre espoir. En plaçant certains auteurs français sous cette désignation ambiguë, ces écrits nous ont redonné envie de lutter contre tout préjugé classificatoire et de partir dans la direction que nous nous étions proposée.

Aussi, le 4 décembre 2000, avons-nous osé envoyer un message électronique à M. Seymour Menton, afin de lui faire connaître nos intentions. La réponse, en portugais, nous a, dès lors, profondément enthousiasmé : «Estou muito contente de que esteja trabalhando no realismo mágico na literatura francesa. Quando eu estava fazendo as pesquisas para os meus livros, tive a impressão de que os professores de francês não sabiam nada do realismo mágico ou não queriam saber nada do realismo mágico, porque tinham medo da concorrência com o surrealismo, patrimônio dos franceses». Nous étions ravie, d'autant plus que ce grand spécialiste américain du réalisme magique partageait notre opinion quant à l'omission du terme en France.

Désormais, toute difficulté, tout doute, toute embûche pouvaient être surmontés ; il nous fallait, toutefois, prendre force pour débroussailler chemins et sentiers et mener à terme un travail qui s'avérerait long.

«El hombre se encaminó con renovada confianza – a pesar de resonancias demoníacas – hacia la existencia real, la palpó y vió que estaba más firmemente asentada que las pasiones dentro de nosotros. Entonces la convirtió en símbolo de lo incommovible, incluso de la solidez espiritual.»

Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*

Introduction

Invasion mystérieuse d'un terme et d'un phénomène allogène dans les Lettres Françaises

Nous aimerions, au début de cette étude, évoquer quelques lignes d'Italo Calvino que nous aimons particulièrement et qui disent bien le climat de tout notre travail : «Les cités, comme les rêves, sont construites de désirs et de peurs bien que le fil de leur raisonnement soit secret, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses, et que toute chose en cache une autre». Nous concevons, de fait, que le monde environnant, les faits qui nous sont extérieurs n'existent dans notre esprit qu'autant que nous les reconnaissons et voulons qu'ils soient. Mais, parce que le risque de sombrer dans le subjectivisme extrême et de se détacher de la réalité objective est grand, notre intérêt pour la méthode créatrice réaliste magique nous a-t-il poussé à gommer les frontières imposées par certains théoriciens et critiques et à rechercher, au sein même de la création littéraire contemporaine française, le dynamisme qui mêle la réalité au rêve.

Que nous nous soyons dédiée au réalisme magique ne cause, probablement, aucune surprise, mais le fait que nous l'ayons appliqué aux Lettres Françaises peut être considéré risqué. Il y a, en effet, un risque : celui d'avoir établi un choix d'auteurs et d'œuvres divers, aux influences multiples, aux tendances distinctes et aux styles pluriels, non sans une certaine dose d'arbitrariété. Notre éventail tient, assurément, plus de l'ordre affectif qu'intellectuel, encore que, parmi toutes les œuvres que nous estimons les plus notoires, sans doute celles que nous avons décidé de choisir pour *corpus* aident-elles à mieux remettre en cause la classification littéraire française.

La richesse de la littérature française du XX^e siècle aurait, certes, pu nous conduire vers une sélection différente, où d'autres œuvres, peut-être bien plus emblématiques, auraient facilité notre tentative de caractérisation du réalisme magique. Mais nous avons précisément été attirée par l'écriture d'auteurs en marge, beaucoup plus sensibles à la moindre manifestation de l'homme et de la société qu'à l'explosion d'une force doctrinaire quelconque. Ainsi, faut-il comprendre nos absences, nos lacunes, comme des chemins laissés ouverts à l'exploration, où chaque intersection gère l'instabilité et chaque ligne droite renforce la réalité. Notre intention n'a donc nullement été de concevoir un tour d'horizon exhaustif de la production littéraire réaliste magique française, mais de présenter des pistes de réflexion qui pourraient aider à la déterminer, et ceci à partir d'œuvres telles que : *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan, *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau, *L'Enfant de la haute mer* de Jules Supervielle, *Le Visionnaire* de Julien Green, *Au château d'Argol* de Julien Gracq, *Le Passe-muraille* de Marcel Aymé, *Mort d'un personnage* de Jean Giono, *Le Pays où l'on n'arrive jamais* d'André Dhôtel, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier et *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy.

Mais, et afin de parfaire notre étude, avons-nous également jeté un coup d'œil du côté du cinéma et avons-nous ponctué notre étude de références filmographiques, pour la plupart adaptations d'œuvres littéraires, faisant ou non partie de notre corpus : *Le Sang d'un poète*, *Les Disparus de Saint-Agil*, *Le Quai des brumes*¹, *Les Visiteurs du soir*, *Les Portes de la nuit*, *La Belle et la Bête*, *Les Enfants terribles*, *Orphée*, *Le Passe-muraille*, *Le*

¹ Bien que nous trouvions souvent le titre sans l'article, nous avons préféré préserver celui de la version originale, c'est-à-dire tel qu'il apparaissait sur l'affiche de 1938.

Grand Meaulnes, *Le Roi des Aulnes* et *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Liés de près ou de loin au réalisme magique, ces films ont pratiquement tous un trait en commun : ils présentent, souvent à travers le point de vue du protagoniste, la découverte progressive, sous l'apparence des choses, d'un sens profond et inaccessible, qui pousse à une transfiguration de la représentation de la réalité. Cette découverte prend fréquemment la forme d'une initiation vécue par le protagoniste, à laquelle, d'ailleurs, le spectateur participe par identification.

Longtemps avant de songer à l'énoncé de cette thèse, nous pressentions déjà que de sérieuses difficultés nous accompagneraient et que des questions resteraient, somme toute, en suspens malgré l'effort dépensé. Le réalisme magique que nous connaissions était celui d'un Ernst Jünger, d'un Jorge Luis Borges, d'un Julio Cortázar, d'un Gabriel García Márquez, d'une Maryse Condé, d'une Isabel Allende, d'un Salman Rushdie, et nous avions conscience que l'écriture de chacun d'eux possédait des variantes notoires qui compliquaient le balisage du concept. Par conséquent, l'entreprise que nous nous étions proposée s'avérait amplement ardue, sinon, malaisée. Nonobstant, nous avons pris la résolution de mener notre décision à terme et d'essayer de donner à certains auteurs français ce qu'on leur a souvent refusé : le prestige d'être restés singuliers et marginaux.

Une série de hasards nous avait conduite à découvrir certains des auteurs en question, lors de notre jeunesse, et nous avions, dès l'instant, plongé dans une atmosphère féerique très particulière qui nous avait ensorcelée. Des années ont passé avant que nous ne reprenions la lecture d'un Alain-Fournier, d'un Jean Cocteau, d'un Jules Supervielle, etc., et, désormais, la maturation intérieure nous avait poussée à y voir et à y chercher autre chose que l'évasion et le rêve. L'enchantement continuait à exister, mais nous désirions, maintenant, essayer de découvrir quels procédés le déclenchaient, quelles stratégies le maintenaient en fonction. La tâche s'avérait difficile : nous conservions encore, enfoui dans notre mémoire, le souvenir du climat dans lequel nous avions baigné et, bien que nous sachions qu'à l'origine du rêve se trouvait notre tendre âge, nous ne parvenions, en aucun cas, à nous en libérer. Mais, était-ce là un véritable problème ? Fallait-il vraiment faire table rase des sentiments et des émotions conservés jusqu'alors ? Cela n'irait-il pas contre le principe même du réalisme magique, pour lequel les singuliers discours dictés par l'être

secret prennent rang de révélations sur le réel et de découverte de la connaissance authentique ?

Mais voilà qu'un nouvel accident nous a remise sur la voie : lors de la lecture d'*El realismo mágico y otros ensayos* d'Enrique Anderson Imbert, une simple phrase – qui, plus tard, fut d'ailleurs contestée par d'autres critiques – nous a fait reprendre courage : «La primera vez que lo [realismo mágico] oí aplicado a una novela fue en 1928, cuando mi amigo Aníbal Sánchez Reulet – de mi misma edad – me recomendó que leyera *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau : 'puro realismo mágico', me dijo»². Nous avons reçu le hasard comme une invitation et nous nous sommes mise à la quête du réalisme magique français.

Or, avant même de confronter les variations conceptuelles, il nous fallait découvrir les points d'attache qui commanderaient toute notre réflexion. Nous sommes donc partie des différentes théories et critiques, nous leur avons cherché des correspondances et des affinités, d'abord, dans le passé proche d'une littérature glorieuse et, ensuite, dans les lettres françaises de notre temps.

Nous sommes, par conséquent, parvenue à dégager quelques principes généraux qui, consciemment ou inconsciemment, ont servi de base à toute notre recherche : premièrement, le réalisme magique cherche à révéler le côté caché dans l'ombre, par l'ombre, mais l'ombre peut également prendre les contours de ce qu'elle cache et laisser voir l'insolite, le magique de la réalité ; deuxièmement, par un jeu subtil entre réalité et rêve, de nouveaux rapports s'instaurent entre les choses, une connivence secrète s'établit entre le perceptible et l'imperceptible par un engagement intellectuel et affectif ; et, enfin, la réalité ne nous apparaît pas défigurée, au point de ne plus être reconnaissable, mais transfigurée, puisqu'elle nous est révélée dans toute sa complexité et revêt, ainsi, un aspect inaccoutumé.

L'initiative prise, il nous fallait, maintenant, procéder à la structuration de notre thèse. Aussi, nous sommes-nous, dans une première partie, proposée de retracer l'origine du binôme et de présenter les fondements théoriques qui en ont été à la source pour, par la suite, faire découvrir comment la désignation «réalisme magique» a été promue dans la littérature européenne, puis, sud-américaine. L'abondante bibliographie disponible sur le

² Caracas, Monte Avila Editores, 1976, pp. 11-12.

réalisme magique et ses grandes variations conceptuelles ne nous ont nullement permise d'établir une recherche tout à la fois exhaustive et précise. Nous aurions pu, éventuellement, faire un relevé détaillé de toutes les références où la désignation apparaissait, mais nous courrions un risque : nous obtiendrions, à coup sûr, un inventaire complet des œuvres où le nom se trouvait mentionné, mais sans que ceci corresponde, de façon sérieuse, à l'importance que le réalisme magique pouvait avoir au sein de la critique.

En effet, si nous analysons la bibliographie sur le réalisme magique de façon détaillée, nous vérifions que les positions critiques se répètent avec une certaine régularité et qu'il est, par conséquent, possible, aujourd'hui, de les regrouper selon leur tendance critique. Nous ne nous sommes donc pas proposée d'établir une synthèse du réalisme magique – sa pluralité conceptuelle ne nous le permettant pas –, nous avons préféré partir d'une vision méthodologique du réalisme magique, où les différentes versions existantes ont été prises en considération, afin d'établir un abordage plus critique et d'obtenir des critères précis, lors de notre tentative de définition du réalisme magique.

Malgré les doutes soulevés par certains critiques dans l'histoire du binôme, le terme «réalisme magique» est apparu pour la première fois en 1925 dans le livre d'un critique d'art allemand intitulé *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Franz Roh, l'auteur de cette œuvre, prétend définir un nouveau projet esthétique pictural, le post-expressionnisme – qu'il associe, dans le titre même, au réalisme magique –, où l'objet acquiert un statut différent des deux mouvements qui lui sont proches : l'impressionnisme et l'expressionnisme. Sans doute parce que, pour Franz Roh, cette nouvelle esthétique picturale prétend marquer une distanciation avec les deux mouvements antérieurs, il y ajoute une autre désignation, afin de mieux clarifier la spécificité de sa portée. Le succès remporté en Allemagne par ce projet esthétique a mené à ce que certains écrivains éprouvent le besoin d'étendre le concept à la littérature, mais, désormais, sous la désignation de réalisme magique. Ainsi, cette nouvelle terminologie s'est rapidement répandue en Italie grâce à Bontempelli, en Flandre grâce à Johan Daisne et aux Pays-Bas, tout aussi bien pour désigner un nouveau mode pictural que pour donner les bases d'une doctrine littéraire en expansion.

Ce ne fut que deux ans plus tard, en 1927, grâce à la traduction en espagnol d'une partie du livre de Roh dans *Revista de Occidente*³, que le terme s'est fait connaître en Amérique Latine. La dénomination s'est répandue dans la critique sud-américaine, d'autant plus que, cette même année, une traduction intégrale était parue avec le titre original de Roh. Toutefois, les lectures de l'œuvre du critique d'art allemand sont, en quelque sorte, venues ébranler le premier sens du terme réalisme magique. Ce dernier a été compris et adapté de façon différente et il a fait en sorte que se multiplient plusieurs secteurs critiques qui ont fini par transformer le concept en une notion profondément problématique.

Adopté en définitive et considéré comme tendance artistique spécifique à l'Amérique Latine, le terme a eu quelque difficulté à sévir en Europe et surtout en France. Oublié, sinon même méprisé, par la critique, le réalisme magique n'est quasiment pas repérable dans le panorama pictural ou littéraire français de l'époque. Coincé par le fantastique, il n'arrive pas à s'en libérer ; aspiré par le surréalisme dominant, il est mis de côté, rejeté, méconnu. D'autre part, l'absence même du vocable dans l'œuvre critique française est révélatrice de cette amnésie – volontaire et spontanée – dont il a été l'objet et qui a été à l'origine d'un vide au sein de la réception.

Néanmoins, et si nous considérons que le XX^e siècle est connu pour aller puiser au XIX^e siècle sa rébellion contre les normes établies, son désir d'idéalisation de la réalité, il nous faut admettre que le réalisme magique peut exister chez certains auteurs français, même si en marge des grands courants littéraires. Nous partons, de plus, de la constatation que l'œuvre d'art peut appartenir à plusieurs genres à la fois et que, par conséquent, il est possible d'identifier certaines références classificatoires réalistes magiques dans certaines œuvres françaises.

Par ailleurs, et dans la mesure où nous soutenons que la France littéraire du XIX^e siècle a marqué un renouvellement littéraire par son désir de vouloir établir une relation harmonieuse entre la composition architecturale et discursive et le côté personnel et spirituel, nous pouvons envisager de réaliser des rapprochements entre le réalisme magique, dans son essence, et tout aussi bien le romantisme, Baudelaire, le symbolisme ou, plus précisément, Rimbaud et Maeterlinck.

³ Au fil de notre travail, nous utiliserons la traduction en espagnol de Fernando Vela, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

De fait, si nous considérons le désir romantique de substituer au réel le discours secret de l'être individuel, nous vérifions qu'il y existe, déjà, une volonté à vouloir saisir un fragment du mystère environnant pour fuir le quotidien. La vision du monde se trouve être filtrée par les émotions, par les expériences d'un poète, d'un artiste qui a pour tâche de la recréer par l'intellect.

Dans cette même perspective, Baudelaire, dans sa tentative de fuir la réalité quotidienne, crée la magie pour trouver ce qu'il désire tant : l'Infini et la Beauté. Une magie née de l'imagination et inspirée de l'émotion. L'univers visible se trouve être soumis à une reconstruction spirituelle que le poète cherche à traduire par un travail intense de la forme. La vision qu'il se fait du monde est si clairement recomposée qu'elle se revêt de magie.

Le jeune Rimbaud va, à son tour, chercher à ouvrir une brèche vers l'Absolu en essayant de découvrir, dans l'ombre du réel, les formes qui y naissent spontanément. Cette acceptation du mystère, comme essence de la réalité même, nous la rencontrons dans tout artiste symboliste, sous la forme d'une mise en question de la poétique même. L'«encrapulement», avec lequel Rimbaud marque sa révolte sociale, mène à une «voyance», qui guide toute sa révolte poétique vers un «dérèglement de tous les sens» ; le langage se fait image et atteint l'universel. En somme, le poète transforme l'acte d'écriture en un «réservoir de symboles», capable de suggérer un monde nouveau. Rimbaud, et le courant symboliste auquel il appartient, usent, par conséquent, du *symbole* – de façon incantatoire – pour atteindre l'âme des choses.

Loin déjà de la conception mimétique du réalisme, le poète symboliste cherche à exprimer le *rêve*, l'au-delà de sa pensée même. Maurice Maeterlinck, poussant plus loin encore l'intention de Rimbaud, laisse aller le langage au gré de l'inconscient. D'après cet auteur, le symbole doit naître de l'inconscient pour fixer la singularité humaine, une singularité d'où ont été ôtées toutes les spécificités individuelles, pour ne laisser s'exprimer que l'être transcendantal. Le symbole n'est donc que le reflet de cette ombre nocturne qui s'est laissée prendre aux filets du langage poétique. Par conséquent, le poète est celui qui dit l'au-delà des apparences, qui représente l'irreprésentable.

Baudelaire et le symbolisme rimbaldien et maeterlinckien ont fait percevoir la réalité sous un tout autre angle : ils ont osé représenter l'autre côté de l'apparence, celui qui ne peut être perçu que par l'esprit. Les réalistes magiques cherchent, eux aussi, ce côté caché,

invisible de la réalité, mais l'ayant trouvé, ils veulent en représenter tout aussi bien la surface que la profondeur. Ils recourent donc à un processus de reproduction beaucoup plus cérébral, afin de bien forger la surface sur laquelle prendra appui l'Idée.

Les réalistes magiques fuient donc l'impartialité, l'impersonnalité tant défendues par les réalistes. S'ils utilisent le réel, s'ils en viennent même à user de documents, ce n'est nullement pour faire taire l'imagination, mais pour, tout au contraire, la faire intervenir au moment même de la reproduction, puisque c'est par elle que passe la déréalisation. La saisie de *la* réalité par l'imaginaire ne conduit aucunement à la réalité, mais à *une* réalité, à celle que voit l'écrivain – et qu'il va vouloir dire. Le réel, ainsi dénaturé par l'imaginaire, est soumis à un processus de représentation esthétique où s'établit une fusion entre le réalisme et le magique.

Parmi toutes ces frontières difficiles à délimiter et, par conséquent, dangereuses, le réel merveilleux est celle qui pose le plus de problèmes. L'assimilation des données de Roh à la littérature sud-américaine fut telle que les critiques les ont déviées et adaptées de manière à faire naître une tendance redoutablement proche, mais que nous allons essayer de distinguer par la foi et l'exaltation constante de ce qui est américain. Alejo Carpentier est à l'origine de la confusion au sein de la critique sur le réalisme magique, puisqu'il lance une nouvelle désignation, le réel merveilleux, dont l'intention essentielle est de marquer une distanciation avec le Vieux Monde. La locution créée par Carpentier veut rendre compte de la spécificité littéraire de toute l'Amérique Latine, c'est pourquoi il insiste sur la représentation de la merveilleuse réalité américaine qui, d'après lui, ne peut être perçue que s'il y a foi en l'insolite, en l'extraordinaire et cette foi n'existe que dans le continent américain.

Comme nous avons pu le voir jusqu'à présent, parce que l'imagination conduit le créateur aux limites du possible, voire même à un au-delà, celui-ci va suivre les démarches d'écriture qui mieux s'approprient à la révélation de son esprit. Mais, parce qu'il s'agit toujours d'un récit imaginatif, le danger de rompre, d'estomper des barrières, peut mener à ce que tendances, catégories et techniques puissent être confondues. De fait, si l'un des chemins suivis est celui de l'écriture réaliste magique, son auteur est constamment confronté à deux autres catégories : à celle du fantastique et à celle de la science-fiction. Il devra créer son champ de données particulier pour essayer de se délimiter, pour marquer la différence. Si l'effet d'étrangeté est une caractéristique commune au récit fantastique et au

récit réaliste magique, il diffère, néanmoins, par la fonction : dans le premier cas, il marque une déchirure insolite dans le monde réel, alors que dans le deuxième cas, il fait partie de la réalité, il se trouve dans un élément inattendu ou improbable de la réalité, sans que ceci ne soulève de problèmes. L'opposition entre science-fiction et réalisme magique s'installe sur un autre plan : tous deux cherchent des sens nouveaux à la réalité, mais alors que la science-fiction se tourne vers le futur, en centrant l'insolite sur le savoir scientifique, le réalisme magique s'intéresse surtout à la réalité quotidienne et place l'insolite au sein même de l'expérience humaine. Les deux formes d'écriture se différencient, donc, essentiellement, par la distanciation : l'une extrapole sur le présent pour découvrir une autre réalité, située loin dans le temps et dans l'espace, alors que l'autre essaie de faire voir l'autre côté de la réalité quotidienne.

L'écriture réaliste magique ayant été, jusqu'à présent, rapprochée de courants ou de tendances esthétiques où l'artiste cherche à dire une vérité, celle qui se trouve au-delà de l'apparence, elle va également faire usage du rêve, du merveilleux et du surnaturel pour dépasser le réel objectif. Le rêve, parce qu'il est création d'images personnelles de la réalité environnante ; le merveilleux, parce qu'il déconstruit l'ordre logique de la réalité quotidienne ; le surnaturel parce qu'il joue un rôle important au sein de la logique narrative devient un possible éventuel. Ces trois stratagèmes, tout aussi bien rhétoriques que narratifs, aident à ce que se créent des affects chez le lecteur, qui le lient à cette nouvelle réalité.

Après cette tentative de clarification théorique – qui continuera, sans aucun doute, à soulever d'innombrables questionnements – une autre tâche s'imposait : aborder les œuvres qui nous semblaient authentiquement relever du réalisme magique. Nous nous trouvions en face de onze textes les plus divers, au niveau du genre – neuf romans, un recueil de contes et un recueil de nouvelles –, au niveau du style et au niveau idéologique. Nous ne nous trouvions donc aucunement sur un terrain neutre, qui manquait d'être défriché, mais bien au contraire sur un terrain riche en critique et au sein duquel il fallait essayer de se frayer un chemin. Sans nier les différentes perspectives critiques, nous devons, autant que possible, nous en éloigner, afin de revendiquer une ligne particulière de recherche : celle d'une écriture où le support structurel et technique appartiendrait à la logique narrative du réalisme magique.

Ainsi, dans une deuxième partie, nous nous sommes proposée de distinguer quelques topiques poétiques représentatifs du réalisme magique français. Le lecteur des onze œuvres de notre corpus est, dès lors, surpris par la présence de deux mondes antinomiques, l'un naturel et l'autre surnaturel ; or, il est rapidement contraint à suspendre tout jugement et à accepter l'antinomie avec naturel. Il y est conduit par la voix narrative qui, agissant par le focalisateur, place un fait insolite ou surnaturel sur le même plan qu'un fait ordinaire, de manière à fondre le niveau naturel et le niveau surnaturel et à abolir l'incohérence. Malgré l'optique plus poétique ou plus réaliste des récits qui sont objet de notre étude, nous estimons que l'attitude conciliatrice du focalisateur face au phénomène étrange est à considérer comme une des clés de l'écriture réaliste magique.

A côté de la focalisation du récit, notre travail essaie aussi de délimiter et de décrire la fonction de deux autres éléments structurants et de montrer combien ils participent à la dynamique du réalisme magique : il s'agit de l'espace et du temps. Ils jouent tous deux un rôle important au sein de l'histoire et, par là même, structurent la narration, mais ils contribuent aussi à créer l'atmosphère étrange, merveilleuse des romans, des contes et des nouvelles.

Le premier de ces deux éléments, l'espace, est d'importance primordiale dans le récit réaliste magique, dans la mesure où il est le «centre logique» par lequel se modèlent tous les autres éléments. Côte à côte avec le processus de focalisation, il agit directement sur le processus de vraisemblance du surnaturel et cesse d'être description pour traduire une atmosphère : tout excès descriptif, parce que tenant d'une appréhension magique du réel, dissout la réalité pour faire apparaître ce qui ne se voit pas. Le deuxième de ces éléments, le temps, en correspondance directe avec le premier, aide, lui aussi, à montrer la réalité comme si elle était magique : renonçant à la totalité de la durée, il est soumis à des distorsions qui provoquent d'innombrables situations contrastives dont l'audace ne peut relever que de l'imaginaire. Dans le récit réaliste magique, le temps crée de l'espace et l'espace du temps pour triompher de l'ordre chronologique et linéaire.

Outre ces stratégies narratologiques, le langage, parce qu'il tient de la capacité poétique de l'auteur, est aussi utilisé pour faire partager une émotion, une impression, une atmosphère. Pour un écrivain réaliste magique, le langage discursif doit, au premier abord, être le miroir de la réalité palpable : le lecteur doit pouvoir s'y retrouver et y retrouver le connu pour plonger avec plaisir et avec assurance dans le récit. L'écrivain ayant réussi à

manipuler son lecteur par le pouvoir objectif et mimétique des mots, introduit une distorsion, avec le même sérieux et la même rigueur que lorsqu'il écrit la réalité, et renverse l'ordre des choses. Réussie la persuasion, l'auteur cherche maintenant à séduire et à envoûter celui qui lit, afin de le faire adhérer et participer au rêve.

Mais l'adhésion du lecteur dépend aussi de la marque *intranarrative* laissée par le personnage. Ce dernier, parce qu'il est responsable de la construction sur un mode réaliste d'autres mondes possibles, doit amener le lecteur à le suivre dans cet univers ambigu, sans que celui-ci s'interroge sur la crédibilité de ce qui est narré. Par le pacte de lecture, il se crée une approximation entre le personnage et le lecteur, une communion qui empêche que surgissent le doute et le questionnement de la part de celui qui lit.

Mis à part ce parcours dans la poétique réaliste magique, une troisième partie s'avèrait, maintenant, nécessaire pour sauvegarder notre principe d'accord conceptuel : celle où serait traité l'imaginaire. L'apparente divergence entre les qualifications communément admises pour le réalisme magique (magique, surnaturel, merveilleux, incongru, insolite), cesse dès que celles-ci se trouvent regroupées sous la notion même d'imaginaire. Pour le réalisme magique, l'imagination est le principe organisateur selon lequel l'écrivain recrée mentalement le réel ; elle est un des traits caractérisants de la vision de la réalité qui se trouve médiatisée par l'œuvre littéraire. Dans cette perspective, nous nous sommes intéressée aux différents procédés utilisés par nos onze écrivains pour soulever le voile de l'inconnu.

Tout d'abord, il nous a fallu reconnaître que la conscience imaginante du narrateur participe souvent au dévoilement de cette autre réalité : le lecteur, aux prises avec chacun de nos textes, doit donc être en mesure de détecter les signes qui lui permettront de déchiffrer l'invisible. Les plus simples à décoder sont, sans doute, les êtres ou les objets au pouvoir surnaturel, qui émergent d'un récit apparemment réaliste, pour le vivifier sémantiquement et gérer un univers romanesque contradictoire. D'autres êtres, d'autres objets peuvent ne présenter aucune caractéristique surnaturelle, mais par leur incongruité, par leur bizarrerie, ils provoquent un dérèglement imprévu de la réalité. Par ailleurs, des situations incongrues, des aventures étranges, appartenant également au domaine de l'imaginaire, arrachent le lecteur du quotidien et le dépaysent pour le faire, également, rêver.

Par l'imagination, nos auteurs fécondent le monde réel ; ils en bouleversent les lois pour établir un rapport dialectique entre le monde extérieur et le monde intérieur. Leurs œuvres se développent donc entre deux réalités : l'une sociale, historique ou populaire, l'autre, magique, mystérieuse ou transcendantale. Ils partent donc de la réalité visible, mais ils la manipulent pour en faire une réalité seconde, très proche du rêve. Nous sommes donc en présence de deux mondes antagoniques, mais indivisibles, qui, bien qu'injustifiables, sont cohérents à l'échelle spirituelle. En somme, le récit réaliste magique fusionne les deux mondes du rêve et de la réalité sans heurt, sans entrave pour que nous puissions participer aux déambulations, à la quête qui conduit à la vérité.

Outre ces postulations, l'imaginaire est aussi à être recherché dans les thèmes et, plus précisément, dans le thème carrefour de la mort. A la frontière du quotidien et de l'inconnu, la mort offre d'innombrables ressources à l'ambiguïté du réalisme magique. Toutes les dualités qui parcourent transversalement le récit, enfant/adulte, réalité/rêve, désir/peur, vie/mort, nuit/jour, ombre/lumière, peuvent être identifiées à celle, paradoxale, qui traverse le récit d'un bout à l'autre : quotidien/imaginaire. La magie réaliste magique est contenue dans le réel, mais elle n'est perçue que par un regard particulier, d'un enfant, d'un adolescent, d'un initié. Associés à ce thème majeur qu'est l'enfance, se trouvent ceux de la vie, du rêve, du désir et de l'amour. A l'opposé, un autre thème, celui de l'homme adulte, se trouve toujours accompagné d'autres tels que la mort, la réalité, le désespoir et la solitude.

Arrivée à ce stade de notre travail, c'est avec plus de recul que nous avons décidé d'entamer notre propre définition du réalisme magique. En connaissance de cause, doit-on encore s'étonner de la complexité de la notion réalisme magique après tant de pages restreignant le concept à la littérature française ? Est-il possible de définir les axes majeurs à partir de notre champ d'étude ?

Première Partie

ARCHEOLOGIE D'UNE NOTION

«Todas las polémicas acerca del realismo mágico se derivan de la dificultad de separarlo de otras modalidades con las cuales se ha confundido. A diferencia de lo real maravilloso promovido por Alejo Carpentier y otros, el realismo mágico es una modalidad internacional, presente tanto en la pintura como en la literatura, y que no se limita a la literatura iberoamericana.»

Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*

I. HISTOIRE CONTROVERSEE D'UNE NOTION PROBLEMATIQUE

A. Le «réalisme magique» : un concept européen

1. Une consécration générique difficile.

Le terme réalisme magique apparut en Europe, entre les deux grandes guerres, pour désigner une *nouvelle manière* picturale, un *changement radical* par rapport à l'espace figuratif traditionnel. Pour comprendre l'évolution de l'art en Europe après la première guerre mondiale, il faut, avant tout, faire mention de la crise culturelle qui y sévissait entre 1914 et 1920.

Les avant-gardes, dont firent partie plusieurs artistes issus de l'Italie, de la France et de l'Allemagne, surgirent comme révolte contre l'académisme. Lorsque, en 1914, la plupart de ces jeunes artistes furent contraints à abandonner leurs idéaux philosophiques et

esthétiques pour affronter une réalité violente, leur conception de l'art fut rapidement altérée par la présence de la guerre. Les tranchées leur firent découvrir l'homme commun, la vie quotidienne et, tout en même temps, la violence, de sorte que leur perspective changea : toute illusion passée, toute rébellion purement idéaliste et esthétique n'avait plus de sens pour eux. Le désespoir vécu dans les tranchées les avait définitivement marqués : le problème de conscience posé, ils ne pouvaient éviter de s'interroger sur la condition même de l'homme.

En somme, l'artiste prend conscience de sa dépendance du monde et de l'homme et entre en crise. Il ne peut plus revenir sur les principes philosophiques et esthétiques de l'avant-guerre, puisqu'il lui faut, désormais, réfléchir à la situation de l'humanité, résoudre le problème de la déshumanisation de la société pour aboutir à un tout autre abordage du réel. Yvan Goll nous dit, d'ailleurs, à ce sujet :

La politique ? Ça n'existait pour aucun artiste. L'intellectuel vivait en Allemagne enfermé comme un Indien dans sa caste. Personne ne se souciait de lui, et lui d'aucun Etat. Les vrais poètes, avant 1910, vivaient dans leur tour d'ivoire et, au milieu du journal, lisaient l'éternité dans les étoiles. C'était une occupation qui pouvait convenir à Rilke et Hofmannsthal. Mais les nouveaux arrivants ne pouvaient s'en satisfaire. Face à la contemplation impressionniste, au culte esthétique du moi d'un Stefan George, les jeunes découvraient en eux des sentiments d'universalité, d'humanité de responsabilité.¹

L'expérience de la guerre avait, par conséquent, transformé l'artiste : les structures politiques et sociales ayant échoué, un revirement s'effectua au niveau philosophique et artistique, reflet de la condition spirituelle de l'homme, de son besoin de sécurité, de sérénité et de paix. Mais, l'effet terrifiant de la guerre avait aussi mené à ce que l'artiste voie le monde sous une perspective plus sombre et s'intéresse surtout à son côté miséreux et utilise l'art comme une arme, pour moraliser.

A ses débuts, ce réalisme à critique sociale avait quelques affinités avec le futurisme, le dadaïsme et la «pittura metafisica» italienne, dans la mesure où tous ces mouvements faisaient de la peinture un instrument pour montrer leur mécontentement face à leur époque. L'œuvre d'art pouvait, tout à la fois, refléter une vision plus ou moins agressive du

¹ «Les écrivains allemands et la guerre», ce texte parut en version bilingue dans la *Revue rhénane* de décembre 1921 et il fut repris dans L. Richard, *Expressionnistes allemands*, Paris, Maspero, 1974, p. 302.

monde actuel et user de la «clarté effrayante et de la silencieuse immobilité du rêve»², propre à la technique des vieux maîtres de l'art pictural. Les premiers artistes de l'entre-deux-guerres utilisaient, certes, leurs tableaux pour défendre leurs idées révolutionnaires – et, dans ce sens, ils déclenchèrent une transformation au sein du panorama intellectuel de l'époque –, mais leur lutte continuait à ne pas avoir, véritablement, une fin politique, dans la mesure où l'intérêt porté à la société était surtout d'origine esthétique. L'art jouait encore le premier rôle pour cette génération d'artistes.

Une nouvelle sensibilité, plus fiévreuse, plus combative, plus agressive, allait, néanmoins, naître et détrôner les moyens de composition établis par la première génération d'avant-gardistes. Poussés par un désir de prise de position politique et artistique dans cette période troublée du début du siècle, les artistes avaient fini par assumer un style individuel, de pure actualité, qui n'allait, évidemment, pas sévir longtemps.

Nous ne devons, néanmoins, pas négliger les premières expérimentations artistiques des mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle, comme l'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme et le futurisme, puisqu'elles eurent le privilège de bouleverser les traditionalistes par la «quête d'un supplément à la réalité»³ et par la primauté du sujet sur l'objet. Des grammaires nouvelles furent imaginées, codifiées selon des logiques personnelles. Sans doute l'intention suprême de l'artiste restait-elle de retrouver la sensation première du «choc» éprouvé, et entendait-il laisser l'instinct s'organiser de façon à ne pas trahir la liberté qu'il avait prise vis-à-vis de l'objet de son émotion.

La guerre marqua un temps d'arrêt, mais détermina aussi le renouvellement du futurisme à l'enseigne d'une nouvelle poétique : l'art mécanique. Les artistes de la deuxième génération⁴, produisirent une oeuvre multiple qui constitua la seule alternative au *retour à l'ordre* proclamé à la même époque par le *Novecento*.

En effet, se sentant menacés, les traditionalistes proclamèrent, en toute véhémence, le «rappel à l'ordre, le désir d'unité, d'identité, de sécurité»⁵, afin de fuir les caprices et les désordres de la passion avant-gardiste. Mais la façon d'envisager la réalité ayant

² Termes empruntés au catalogue *German Art of the Twentieth Century*, (par Werner Haftmann, et al.), New York, The Museum of Modern Art, 1957, p. 87.

³ Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 69.

⁴ Dont Pozzo, Tato, Dottori, Bot, Dalmonde, Carmelich, Azari, Paladini, Pannaggi, Farfa, Marasco, Fillia, Diulgheroff.

⁵ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 18.

définitivement changée, la génération d'artistes de l'après-guerre allait user de ce legs traditionnel pour procéder à une redéfinition de celle-ci.

Le retour à l'ordre était voulu, mais il n'était nullement question d'une régression résultant de la fatigue de l'innovation. L'ordre n'était plus vu comme une entité dont l'essence était de maintenir l'homogénéité et la cohérence. Il s'agissait d'un ordre non spécifié, dont la signification, puisque appartenant à l'histoire et à l'homme, comme être individuel, dépendait tout à la fois du groupe et de chaque personnalité.

La question de l'académisme posée, la démarche suivie par ce *rappel à l'ordre* était plutôt celle d'une reconstruction, d'une redécouverte esthétique, sans que cela conduise véritablement à un dépassement des limites du goût traditionnel – une certaine fidélité à la tradition continuait à exister et les changements effectués n'étaient, en somme, que le résultat d'une continuité et non pas d'une coupure.

Jean Laude nous dit, à ce propos :

Le refus, ou la non reconnaissance, de la coupure qui se marque dans l'épistémé et dans l'aïsthésis, ainsi que dans le langage pictural réinscrit dans le discours sur l'art et dans la production artistique, un motif nationaliste insistant, la nécessité de recourir aux traditions propres à la peinture de chaque pays et une référence aux sources supposées de cette tradition (...) Cette ré-inscription est un des traits du *retour à l'ordre*.⁶

Par conséquent, passées les souffrances et les terreurs, l'arrêt de la guerre fit revenir un certain calme, une certaine confiance politique et l'illusion que les valeurs traditionnelles pouvaient être maintenues. Mais, parce que le motif nationaliste, dont nous parle Jean Laude, cache certains dangers politiques et idéologiques, nous devons à tout prix éviter de créer des perspectives plus ou moins ambiguës et contradictoires à cette nouvelle attitude artistique – puisque c'est, dans une certaine mesure, ce qui est arrivé lors de la réception du réalisme magique en France.

Les artistes et les intellectuels de l'après-guerre refoulèrent avec violence, d'une part, tout ce qui leur était immédiatement contemporain – l'abstraction, le Dadaïsme – et, d'autre part, tout ce qui avait précédé la guerre. Le monde leur apparaissait sous un nouvel

⁶ *Le Retour à l'ordre : Dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Actes du Second Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain, Musée d'Art et d'Industrie Saint-Etienne, 15, 16 et 17 février 1974, Travaux VIII, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1974, p. 20.

éclairage de forme où, comme nous le dit Sergiusz Michalski, «Les rêves fous et le pathétisme de l'expressionnisme cédèrent la place à une sobriété du regard, à un sens de la réalité, du faisable, du réel»⁷.

En somme, les artistes peintres ressentirent le besoin d'effectuer une nouvelle approche de la réalité, mais ils se rendirent rapidement compte qu'ils ne pouvaient la reproduire, parce que l'épouvante se cachait dans le quotidien même. Naissait, donc, un autre sentiment – comme conséquence du manque d'issue éprouvé par l'homme – qui consistait à vouloir créer une autre réalité, plus positive, «telle allait être la tâche de la nouvelle décennie, celle du post-expressionnisme», nous dit Paul Vogt⁸. Mauricio Faggiolo Dell'arco, lui, donne d'autres noms à cette tendance naissante:

É finito il vento dell'avanguardia, perché l'Europa ha sofferto la distruzione vera : l'ansia dei cubismi e dei fauvismi, dei futurismi e degli expressionismi, si è tramutata in una effettiva angoscia esistenziale. (...) E negli anni tra il 1920 e il 1923 si dibatte sul nuovo linguaggio. Già nel 1925 scompare la crisalide sofferente : l'assatanata farfalla si chiamerà volta a volta «realismo magico», «neoclassicismo», «Nach-Expressionismus», «Neue Sachlichkeit».⁹

*Réalisme magique, Néoclassicisme, Post-expressionnisme, Nouvelle Objectivité*¹⁰», la désignation reste vague parce que la tentative de compartimentage des artistes en mouvements, à une époque où il existait le culte de l'artiste-individuel, semble difficile. Mais, indépendamment du label que l'on veuille, aujourd'hui, attribuer à un de ces groupes d'artistes particuliers, il nous faut prendre en considération le fait que tous étaient marqués par une même caractéristique, le retour au mystère, or, «con una visione del reale che non può non tenere conto di quelle avanguardistiche esperienze»¹¹.

⁷ *Nouvelle Objectivité*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH Hoenzollernring, 1994, p. 16.

⁸ *L'Expressionnisme : La peinture allemande entre 1905 et 1920*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1992, p. 123.

⁹ *Realismo magico*, Milano, Mazzota, 1988, p. 12.

¹⁰ Günter Metken va plus loin et affirme que cette tendance se divisait en deux groupes, selon la conception que les artistes avaient de la réalité : les réalistes magiques «optaient pour la représentation idéalisée d'un monde statique, rural ou petit-bourgeois»; les véristes «s'intéressaient à la vie urbaine avec ses contrastes, sa cruauté quotidienne» – Gustav Artlaub penchant, lui, pour le réalisme magique. (Cf. «Un art démocratique : le portrait de la 'Neue Sachlichkeit'», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 110.

¹¹ Mauricio Faggiolo Dell'arco, *op. cit.*, p. 13.

Malgré toutes les désignations qu'acquiesce ce réalisme, celle qui nous intéresse tout particulièrement est celle du réalisme magique, parce que le mystère s'y trouve dissimulé derrière le monde décrit.

Mais quelle serait donc l'origine de ce terme oxymorique ? Qui l'aurait réellement utilisé pour la première fois ? Et dans quel contexte ? Les incertitudes quant au premier usage du terme sont, aujourd'hui encore, grandes, mais il ne reste, tout au contraire, aucun doute que ce fut Franz Roh qui lança l'expression dans le monde artistique occidental.

Emilio Bertonati, critique d'art italien, affirme que Heinrich Maria Davringhausen aurait entendu le terme, pour la première fois, lors de la réalisation d'une de ses expositions à Munich, en 1922, pour caractériser son tableau *Niño jugando*. Bien que nous ne soyons spécialiste en peinture, nous pouvons corroborer l'opinion de Seymour Menton qui se montre surpris par cette possibilité, puisque nous n'avons trouvé, nous-même, aucune preuve de l'existence de ce tableau¹². Ainsi, à défaut de preuve écrite, nous préférons estimer que cette hypothèse est réfutable.

De même, H. H. Arnason défend que Gustav F. Hartlaub aurait été le premier à utiliser la désignation, en 1923, pour définir le style pictural de Max Beckmann :

La actitud de Beckmann, que surgía del expresionismo pero que agregaba una realidad precisa aunque distorsionada, fue definida en 1923 como realismo mágico por G. F. Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, y documentada en una exposición en ese museo en 1925.¹³

Il ne reste aucun doute que l'intention de G. F. Hartlaub d'organiser une exposition, se réalisa en 1925 à la Kunsthalle de Mannheim¹⁴, mais sur le thème de la *Neue Sachlichkeit* (*Nouvelle Objectivité*)¹⁵. L'éventail des œuvres sélectionnées par Hartlaub eut

¹² Attirée par l'observation que nous fait Seymour Menton – «Este cuadro de Davringhausen no se reproduce en ninguno de los libros que he consultado y tampoco he podido encontrar ni el cuadro original ni su diapositiva, ni siquiera en Munich». (dans *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 211) – nous avons, nous-même, essayé de découvrir une reproduction du tableau de Davringhausen dans les Bibliothèques Nationales de France, d'Espagne et du Portugal et dans bien d'autres bibliothèques de ces mêmes pays, mais sans succès.

¹³ *History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry N. Abrams, 1968, pp. 133-134

¹⁴ Date où fut également publié le livre d'Adolphe Hitler, *Mein Kampf*.

¹⁵ Cent vingt-quatre tableaux, de trente deux peintres, furent exposés à Mannheim pour montrer une réalité tangible, pour illustrer cette nouvelle tendance. D'ailleurs, en 1923, Hartlaub, comme directeur de musée, envoya une circulaire avec le titre «Neue Sachlichkeit», pour faire connaître son intention d'effectuer une exposition, à l'automne de cette même année, représentative de cette nouvelle peinture. Malheureusement, celle-ci ne se réalisa, comme nous l'avons déjà vu, qu'en 1925.

pour but de présenter un nouveau style pictural, où les artistes n'usaient ni du flou impressionniste, ni de l'abstraction expressionniste, mais reproduisaient une réalité sensible.

Par conséquent, la définition, beaucoup trop vague, d'Arnason, pour définir le style de Beckmann, peut être adaptée à la peinture de tout autre artiste ayant participé à cette exposition. Par ailleurs, nous considérons aussi, tout comme Seymour Menton, qu'«Arnason no comprueba su afirmación» quant à l'usage du mot réalisme magique, et que, dans la mesure où «no se encuentra ninguna mención de esto en los estudios sobre Beckmann»¹⁶, la désignation ne peut que revenir à Franz Roh, qui, contrairement à ses contemporains, utilise l'appellation de manière restreinte, pour établir des différences, d'abord, avec le post-expressionnisme et, ensuite, pour être plus précis, afin d'éviter la confusion avec d'autres expressions qui lui sont proches :

No doy valor especial al título de «realismo mágico». Como la obra tenía que llevar un nombre significativo, y la palabra «post expresionismo» sólo dice abolengo y relación cronológica, he añadido el primer título bastante después de haber escrito la obra. Me parece, al menos, más acertado que «realismo ideal» o «verismo» o «neoclasicismo», que sólo designan un aspecto del movimiento».¹⁷

Pour Roh, la locution n'a donc pas grande importance, mais elle permet d'établir des délimitations, sans, toutefois, parvenir à éviter l'approximation avec la *Neue Sachlichkeit* de Hartlaub.

En 1924, le critique d'art allemand avait déjà fait référence à une «magie de l'objectivité», lors d'une analyse du tableau d'Henri Rousseau *Bohème endormie* (1897)¹⁸. Nous pouvons constater, tout comme Seymour Menton, que la tendance commençait à prendre forme, à se trouver un nom et, même, une source d'inspiration, un précurseur : le Douanier Rousseau :

A full thirty years later Rousseau come be to recognised as the leader of the new generation. (...) Although Rousseau's influence was undoubtedly greater in Germany

¹⁶ *Op. cit.*

¹⁷ Préface de Franz Roh à son œuvre *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹⁸ Dans un article bref de trois pages intitulé «Ein neuer Henri Rousseau», de la revue *Der Cicerone*, 16 (1924), pp. 713-715, publié un an avant sa formulation théorique du réalisme magique, Roh est, surtout, attiré par les techniques picturales du peintre français qui contribuent à donner un effet magique au tableau.

than in France, the same longing for order, stability, reality, tranquillity, and naïve optimism that spawned magic realism in Germany between 1918 and 1933 was also felt in France, even though to a lesser degree and of a shorter duration.¹⁹

Roh, dans cette analyse de la peinture de l'artiste français, expose déjà, de forme brève et rapide, les idées essentielles de sa grande œuvre de 1925. Il y valorise l'interprétation statique du monde et l'effet magique qui est donné au quotidien sans, toutefois, mentionner le terme réalisme magique²⁰.

Mais, chose surprenante, en 1923, Roh avait déjà fait usage de la désignation dans un essai sur un peintre allemand, Karl Haider, mort bien avant l'apparition de cette nouvelle tendance:

Un movimiento, pues, que desde 1920 ha surgido en todos los países europeos con el nombre de post expresionismo, con lo cual quiero decir que mantiene ciertos aspectos metafísicos del expresionismo, pero, al mismo tiempo, lo cambia a algo completamente nuevo. El concepto de 'realismo mágico', que puede asimismo aplicar-se a la nueva época recién nacida, implica [el predominio de] nuevo, rechazando, por lo tanto, la idea de la continuidad.²¹

De plus, au sujet du tableau *Paysage Automnal* de Haider, il énonce déjà les traits de la tendance qu'il aidera à consolider : il fait référence à un espace sans air, à la vision simultanée du proche et du lointain, à la présence du géométrique et de détails minutieux dans le paysage. Il ne reste donc pas de doute que Roh avait utilisé le terme avant sa grande œuvre de 1925 et que les caractéristiques présentées par l'auteur étaient déjà apparues dans des écrits moins importants. Ainsi, peut-on dire que la locution utilisée par Roh dans la préface de *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*²², à laquelle il semble ne pas donner grande importance, a, toutefois, été placée avec une certaine mesure.

De fait, d'autres termes, très proches de celui-ci, étaient utilisés, en Allemagne, pour définir les mêmes peintres et pour marquer la réaction contre l'expressionnisme : *Néo-*

¹⁹ *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*, London and Toronto, Associated University Presses, 1983, pp. 58-59.

²⁰ Cf. «Ein neuer Henri Rousseau», *op. cit.*.

²¹ La traduction est de Seymour Menton, dans *Historia verdadera del realismo mágico*, *op. cit.*, p. 210, d'après l'original de Franz Roh, «Zur Interpretation Karl Haiders, Eine Bemerkung auch zum Nachexpresionismus», *Der Cicerone*, 15, (1923), pp. 598-602.

Naturalisme, Nouveau Naturalisme, Nouveau Réalisme, Nouvelle Objectivité, Post-Expressionnisme, Réalisme Idéal, Objectivité et Réalité. Mais deux d'entre eux ont sévi avec plus de vigueur, dans la mesure où, l'un, la *Nouvelle Objectivité*, continua à servir de titre à différentes expositions en Allemagne en 1925, au Canada en 1928 et 1932, et en Hollande en 1929 et l'autre, le réalisme magique, fut répandu par Roh, lui-même, en Allemagne, en Italie, en Hollande et en France, et par le traducteur de son œuvre Fernando Vela, en Amérique du Sud.

2. L'art nouveau selon Franz Roh

Dès l'introduction de son œuvre *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*²³, Franz Roh mesure ses mots et sa pensée, pour ne pas tomber dans l'erreur commune à beaucoup de critiques qui consistait à détruire les courants picturaux antérieurs, afin de prendre parti pour une tendance naissante. Il défend, d'ailleurs, que les grandes touches des différents styles existants à l'époque, découlent d'un grand mouvement qui date du XIX^e siècle : l'expressionnisme. Selon l'auteur, «junto a una serie de estilos pictóricos, ya existentes en todos los países de Europa, ha aparecido una nueva manera»²⁴, le post-expressionnisme, qui marque une rupture avec l'espace figuratif traditionnel. Conscient de la pluralité de styles qui se dédient au réel – «Debido a sus numerosos matices, dicha situación requiere ser desenredada cuidadosamente desde su propio tiempo para así vislumbrarla en toda su complejidad»²⁵ –, de l'hétérogénéité des modes picturaux, Roh entreprend de les combiner pour «presentar el nuevo tipo pictórico reinante entre los años 1920 y 1925»²⁶. Selon certains critiques, un historien du «présent», parce qu'il observe un événement beaucoup trop proche, le déforme. Roh contrarie cette opinion et ajoute que «Cuando el contemplador ha adquirido una verdadera cultura histórica y posee instinto histórico, no lo pierde, aunque se sitúe ante su propia época»²⁷. Selon l'auteur, le sens historique doit représenter, avant tout, *la observación exactísima*

²² Madrid, Revista de Occidente, 1927.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 15.

²⁵ Marga Paz, «El realismo mágico de Franz Roh», *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997, p. 13.

²⁶ *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, op. cit., p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

de toda la vida que fluye por delante del observador»²⁸, que celle-ci soit proche ou lointaine. Ainsi, faut-il éviter que le critique d'art de l'entre-deux-guerres, par manque de connaissance du nouveau, continue à voir le présent comme une époque de décadence, de confusion, où tout évolue sans transition organique. Tout au contraire, la peinture des années 20 doit être analysée comme un ensemble particulier, parce que non homogène, dont la signification est due tout à la fois aux traits communs et aux variations qui y existent. Roh fut donc «el primero que se aventur[ó] a considerar y exponer la pintura más reciente como un conjunto»²⁹, dont les fondements se trouvent tout aussi bien dans l'impressionnisme que dans l'expressionnisme. Ces deux dernières tendances et celle du post-expressionnisme ne doivent pas être dissociées puisqu'elles ont toutes trois un principe en commun : celui de lutter «contra la reproducción extrínseca del mundo»³⁰. Chacune acquiert sa spécificité par la différence de la technique utilisée pour dominer le monde.

Alors que la frontière entre l'impressionnisme et le post-expressionnisme semble clairement marquée, il reste un doute quant à la relation qui s'établit entre l'expressionnisme et le post-expressionnisme.

D'après Roh, si nous partions de l'étude des *objets* choisis par les artistes, il serait possible d'établir une histoire de l'art ayant pour base la spécificité des *thèmes* de chaque période. Par la suite, les *thèmes* énumérés, il faudrait en déterminer les variations, les différentes classes, pour aboutir à une analyse formelle, à un style pictural. Le critique use de ce principe pour parvenir à établir une distanciation entre la nouvelle peinture et l'expressionnisme³¹. Nous verrons, dans la suite de notre travail, comment, en littérature, deux thèmes, tels que l'enfance et la mort se trouvent interliés.

Les deux tendances picturales se distinguent donc par *leurs objets* : la première, l'expressionnisme, préfère les objets «fantastiques, supraterrrestres, lointains», le quotidien apparaissant revêtu d'un «exotisme choquant»³², alors que dans la deuxième, le post-expressionnisme, l'artiste utilise les objets pour représenter le réel, pour fuir la fluidité des choses, mais en les recréant selon son intériorité. Ainsi, «este nuevo mundo de objetos

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ Cf. *ibid.*, pp. 34-35.

³² La traduction a été voulue dans la mesure où ces termes, bien qu'extraits de l'œuvre de Roh (Cf. *ibid.*, p. 35), font partie du vocabulaire littéraire de notre étude.

sigue siendo ajeno al concepto corriente del realismo»³³; cette peinture redonne de l'importance aux objets, mais elle les enrichit d'une nouvelle création qui jaillit du mystère³⁴. Selon Juan Barroso VIII, «El arte pictórico vuelve a ser objetivo, como lo había sido durante el siglo XIX, pero sin ser una copia de lo existente en el exterior del artista, sino emanando y 'realizándose' en cosa concreta desde el interior del espíritu de éste»³⁵. Irleamar Chiampi ajoute, à ce sujet, que la production picturale de cette époque voulait «representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam»³⁶. En somme, cette nouvelle tendance artistique veut réintroduire la réalité pour récupérer son sens représentatif, imitatif, le but n'étant pas de la reproduire telle quelle, mais d'en faire une copie où se trouve la vision de son créateur :

Realizar no es retratar, copiar, sino – rigurosamente – edificar, construir los objetos que, en definitiva, se encuentran en la naturaleza en esa tan distinta forma primordial. (...) Tratase, en el nuevo arte, de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, *el rostro, la figura interior del mundo exterior existente*.³⁷

Juan Barroso nous dit encore :

«Este redescubrimiento o nueva visión de la maravilla de la cosa emerge del interior del artista en donde se origina la recreación del objeto que refleja la lucha entre la creación y la imitación, entre la naturaleza y el espíritu, entre los cuerpos permanentes y la eterna fluidez».³⁸

Selon Franz Roh, il s'agit d'une interpénétration de deux pôles de la création artistique :

³³ *Ibid.*, p. 37.

³⁴ Ivan Le Lorraine Albright, peintre, explique cette nouvelle attitude : «Je ne suis jamais esclave de l'objet ou de mon modèle. En ce qui concerne le modèle, rappelez-vous que l'infini voit mon modèle de tous les points de vue, clouant le temps et le mouvement. La vision frontale d'un objet est plate. Il faut sans cesse penser autour de l'objet, pour le rendre solide. (...) Ce que réellement je tente de faire, c'est de donner une certaine vision cohérente de la vie, qui obligera les gens à méditer un peu», (traduction de C. Schweisguth – de la citation de Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with 17 artists*, New York, Harper and Row, 1960 – parue dans *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, *op. cit.*, pp. 256-258).

³⁵ Juan Barroso VIII, «Realismo mágico» y «Lo real maravilloso» en *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, Miami, Universal, 1977, p. 14.

³⁶ Irleamar Chiampi, *O Realismo maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 21 (cette œuvre fut également publiée en espagnol avec le même titre: *El Realismo maravilloso*, Caracas, Monte Avila, 1983).

³⁷ Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo*, *op. cit.*, p. 49. Pour démontrer comment parvenir à une bonne représentation réaliste magique du monde extérieur, l'auteur donne l'exemple de Schrimpf, qui peignait la nature sans sortir de son atelier (cf. *ibid.*, p. 51).

³⁸ *Op. cit.*, p. 15.

Le réalisme magique peut être considéré, pour ainsi dire, comme l'interprétation de [l'abstraction et de l'Einfühlung], non pas en ce qu'il nivellerait ou même effacerait ce qui les oppose, mais en ce qu'il trahit une tension délicate mais constante entre l'abandon au monde existant et une volonté évidente de construire en s'y opposant. Le monde ne constitue alors ni une fin en soi ni un simple matériau ; au contraire, comme dans toute saine volonté de vivre même en dehors de l'art, il devient une troisième grandeur en englobant les deux éléments antagonistes.³⁹

L'artiste post-expressionniste, ou réaliste magique, compose son tableau pour en faire un *univers autonome*, possédant ses propres lois de représentation. Parmi ces lois, se trouve celle de la *perspective*, conçue comme consolidation et systématisation de la réalité, qui «actúa en su función simbólica del espacio real, por lo que trae consigo su auténtica cualidad fantasmática»⁴⁰ et qui permet que «se penetr[e] profundamente en la lejanía, [que] (...) se entr[e] muy lejos 'realmente' en el cuadro»⁴¹.

Le regret de ne pouvoir appréhender le monde extérieur se traduit par un usage exagéré de modèles formels qui, peints sous une vision *mélancolique*, représentent *l'artificialité* de la vie humaine.

Comme nous avons déjà pu le voir, le besoin de paix éprouvé par la population, en général, et par les artistes, en particulier, conduisit à un retour, à un «rappel à l'ordre»⁴². La crise subie par le sujet fut telle qu'il fallait, dorénavant, atteindre la stabilité des choses et, pour y parvenir, les peintres essayèrent de fixer, sur la toile, l'objet reconnaissable. Ce dernier était «clinically dissected, coldly accentuated, microscopically delineated. Over-exposed, isolated, rendered from an uncustomary angle, the familiar became unusual, endowed with an *Unheimlichkeit* (uncanniness) which elicited fear and wonder», nous dit Irene Guenther⁴³. Le monde des choses se faisait voir solidifié, pétrifié pour créer une atmosphère magique. «Por [su] propio carácter, [el enfoque ultrapreciso] hace sentir al observador cierta extrañeza», nous dit Seymour Menton⁴⁴. La réalité est représentée avec une telle précision qu'elle cesse rapidement d'exister pour devenir pure illusion.

³⁹ «Abstraction ou Einfühlung ?», *Les Réalismes 1919-1939*, op. cit., p. 148.

⁴⁰ Marga Paz, op. cit., p. 18.

⁴¹ Franz Roh, *Realismo mágico. Post Expresionismo*, op. cit., p. 67.

⁴² La désignation est de Jean Cocteau et elle donne place au titre d'un livre, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, 1926.

⁴³ Cf. l'essai intitulé «Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic», Lois Parkinson Zamora et al., in *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 36.

⁴⁴ *Historia verdadera del realismo mágico*, op. cit., 1998, p. 21.

L'objectivité avec laquelle les objets quotidiens sont retracés fait surgir la magie et, par conséquent, le sentiment de tranquillité que le spectateur éprouve, tout d'abord, face au connu et au familier se transforme, par la suite, en inquiétude – le côté caché pouvant aboutir au mystère de l'existence de l'homme.

Pour mieux comprendre cette nouvelle tendance picturale, Roh nous présente, dans son œuvre critique, une liste des vingt-deux caractéristiques qui définissent le post-expressionnisme en contraste avec l'expressionnisme :

<i>Expresionismo</i>	<i>Post expresionismo</i>
Objetos extáticos	Objetos sobrios
Muchos asuntos religiosos	Muy pocos asuntos religiosos
Suprime el objeto	Aclara el objeto
Rítmico	Presentativo
Excitante	Hondo
Extravagante	Más bien severo, purista
Dinámico	Estático
Critería	Silencio
Sumario	Prolijo
Primeros planos (Versión cercana)	Primeros y últimos planos (Visión cercana + Visión lejana)
Se mueve hacia delante	Retrocede también
Grandes formas	Grandes formas + multiparticiones
Monumental	Miniaturistas
Cálido	Frígido, incluso helado
Sustancia cromática espesa	Capa delgada de color
Áspero : rasca	Deslizante: pule
Como roca sin debastar	Como metal bruñido
Deja ver el trabajo, la «mano», la Factura	Borra «la mano», la factura (Objetivación pura)
Deformación expresiva de los objetos	Purificación armónica de los objetos
Impera la diagonal (al sesgo), a menudo el ángulo agudo	Rectangularidad; paralelas a los Marcos
En oposición con las márgenes del Cuadro	Asegurando-se en ellas
Primigenio	Cultivado ⁴⁵

⁴⁵ *Realismo mágico. Post Expresionismo*, op. cit., p. 131. Ce schéma se trouve également traduit en français dans le catalogue de l'exposition *Les Réalismes 1919-1939*, op. cit., p. 150.

Mais, chose surprenante, dans son livre de 1958 intitulé *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* (publié en anglais sous le titre *German Art in the Twentieth Century*), Roh y supprime certaines caractéristiques et substitue la désignation *Post-expressionnisme* par *Nouvelle objectivité*, sans doute parce que cette dernière, grâce à Hartlaub, avait pris plus d'ampleur au sein du domaine pictural.

Ainsi, nous avons :

<i>Expressionism</i>	<i>New Objectivity</i>
1. Estatic subjects	Sober subjects
2. Suppression of the object	The object clarified
3. Rythmical	Puristically severe
5. Dynamic	Static
6. Loud	Quiet
7. Summary	Thorough
8. Close-up view	Close and far view
9. Monumental	Miniature
10. Warm (hot)	Cold
11. Thick color texture	Thin paint surface
12. Rough	Smooth
13. Emphasis on the visibility of the painting process	Effacement of the painting process
14. Centrifugal	Centripetal
15. Expressive deformation	External purification of the object ⁴⁶

Dans cette œuvre, Roh manifeste moins d'enthousiasme pour le réalisme magique que dans celle de 1925. Il reconnaît même avoir été trop rigide dans son expérimentation formelle. Mais, chose curieuse, au moment où le critique d'art décide d'abandonner la désignation et, en quelque sorte, la tendance telle qu'il l'avait théorisée, le binôme se propage et l'intérêt pour le concept, dans le domaine littéraire, augmente. D'ailleurs, cette

⁴⁶ Nous utiliserons la version anglaise de Catherine Hutter de l'œuvre de Franz Roh. Cf. *German Art in the Twentieth Century*, Conn., New York Graphic Society, 1968, p. 71.

même année, Johan Daisne publie «Letterkunde en magie» («Littérature et magie»)⁴⁷ que Jean Weisgerber considère être la théorie la plus complète sur le sujet⁴⁸.

Roh termine son *Realismo mágico. Post expresionismo : Problemas de la pintura europea más reciente*, avec une liste des peintres qui appartiennent au post-expressionnisme, mais en expliquant que certains d'entre eux sont «vacilantes, sólo a veces pisan su suelo»⁴⁹. Et il ajoute, tout à la suite, une autre liste de noms d'artistes, moins connus, qui, selon lui, suivent cette nouvelle tendance de près, mais qui, tout en même temps, appartiennent à «la más distinta actividad renovadora y [a] las calidades más diferentes»⁵⁰. Par conséquent, Roh achève son œuvre tout comme il l'avait commencée : il revient sur le fait que le réalisme magique peut être vu comme un courant, à condition qu'il soit considéré comme une variété de solutions ayant un même objectif : s'affranchir de deux grands courants du XIX^e siècle, le réalisme et le naturalisme. Et, dans ce sens, nous sommes d'accord avec Roh : envisagé comme un courant, pictural ou littéraire, le réalisme magique doit être vu comme une mise en question, un renouvellement ou, pour être plus exacte, une régénération de la représentation de la réalité. Il est possible que certaines œuvres placées sous la désignation d'autres courants – comme le surréalisme, les avant-gardes – possèdent un certain nombre d'affinités qui puissent également permettre qu'elles soient placées sous cette nouvelle désignation. Nous ne citons pas la Nouvelle Objectivité, dans la mesure où elle est beaucoup trop proche de l'optique de Roh – il conclut, d'ailleurs, son œuvre avec une appréciation sur les listes qu'il avait présentées :

La primera gran exposición de esta pintura (para el cual he facilitado mi lista), fue organizada por el doctor Hartlaub en el verano de 1925, en el Palacio de Arte de Mannheim, bajo el nombre de «Nueva Objetividad».⁵¹

⁴⁷ Cf. La cinquième édition de son roman *De trap van steen en wolken*, Brussel-Den Haag, Manteau, 1958 où la réédition sous un autre titre datée de 1966 : «Wat is magisch-realisme», *Het Geluk/Wat is magisch-realisme*, Brussel-Den Haag, Manteau.

⁴⁸ L'auteur nous dit : «C'est [en Flandre], en effet, que se développe, avec un net retard sur Bontempelli et Jünger, mais avec infiniment plus de persévérance et d'esprit de système, la théorie la plus explicite qu'on possède en la matière, du moins en Europe. Johan Daisne, qui en fut le père, y resta fidèle – en intention – sa vie durant, et il fit école». Jean Weisgerber, «La locution et le concept», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987, p. 16.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 141. Nous y trouvons: Beckmann, Carrá, Chirico, Davringhausen, Derain, Dix, Ernst, Gross, Miró, Picasso, Schrimpf, Severini, entre autres.

⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 142.

⁵¹ *Ibid.*.

3. Divulgateion du concept réalisme magique

En Allemagne, l'expression était donc connue du domaine de la peinture, mais elle était quasiment absente du domaine de la littérature. Ernst Jünger, lui-même, l'utilise, en 1927, pour définir une esthétique picturale :

Œuvres du réalisme magique (...) (où) chacune des lignes du monde extérieur est conjurée avec l'exactitude d'une formule mathématique, mais dont la froideur est illuminée et réchauffée de façon inexplicable, comme par transcendance, par un arrière plan magique.⁵²

Il ajoute encore :

(...) le réalisme magique, en peinture, parvenait à exprimer la précision inhérente au monde des machines mieux encore que la machine elle-même. Quoi d'étonnant ? – l'idée de la précision ne doit-elle pas nécessairement être plus précise que la précision ?⁵³

L'esthétique est bien connue de Jünger, mais il ne la transpose néanmoins pas encore dans ses récits mêmes; il faudra attendre quelques années avant qu'il ne le fasse. Il ne reste, toutefois, aucun doute : le réalisme magique appartenait, déjà, à la critique artistique allemande, il ne lui manquait plus qu'à s'étendre au domaine de la littérature.

Le *Magischer Realismus* reconnu comme concept, il devait, maintenant, être diffusé dans d'autres pays. Ainsi, deux ans après la parution du livre de Roh, surgit, en Italie, le *Realismo magico*, dont l'intention était de se détacher des excès futuristes contemporains. Massimo Bontempelli, conteur, romancier et critique, lance le terme, tout à la fois, en italien et en français, dans la revue *900. Novecento*⁵⁴ : «ce 'réalisme magique', que nous

⁵² «Bilder des Magischen Realismus (...) in deren Rahmen jede Linie der äusseren Welt mit der Bestimmtheit einer mathematischen Formel gebannt ist, und deren Kälte doch auf unerklärliche Weise, gleichsam durchscheinend, ein zauberhafter Hintergrund erleuchtet und durchwärmt». Ernst Jünger, «Nationalismus und modernes Leben», *Arminius – Kampfschrift für deutschen Nationalismus*, VIII, München, Arminiusverl, 1927-1928, 8, p. 5.

⁵³ «(...) dass die merkwürdige Erscheinung des Magischen Realismus in der Malerei die der Maschinenwelt innewohnende Präzision noch besser zum Ausdruck zu bringen vermochte als die Maschine selbst. Kein Wunder – muss nicht die Idee der Präzision präziser sein als die Präzision ?». Ernst Jünger, *Werke*, Band 7. Essays III, Stuttgart, Ernst Klett, p. 83. Nous remercions vivement notre collègue Maria Teresa Cortez Mesquita de nous avoir aidée à traduire ces deux citations d'Ernst Jünger.

⁵⁴ En 1926, la revue commença par être publiée en français, *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*. De l'automne 1927 à l'été 1928 deux éditions parurent, l'une en français et l'autre en italien. À partir de cette date là, jusqu'en 1929, elle ne fut publiée qu'en italien. Un grand nombre de collaborateurs connus, étrangers

pourrions prendre comme définition grossière de notre tendance»⁵⁵. Et, s'il y a des similitudes évidentes avec Roh quant à la définition – ils partagent, tous deux, l'opinion que ce nouveau phénomène découle de la «*pittura metafisica*» et ils préconisent la réapparition d'un classicisme –, il existe également une certaine distanciation, dans la mesure où Bontempelli préfère user d'autres termes pour définir cette tendance : il parle souvent de «*novecentismo*», de «*réalisme mystique*», de «*métaphysique*» parce que plus proches du «*Quattrocento*» italien qu'il défend. Selon lui, les peintres du «*Quattrocento*» prennent le «*réalisme exact*» et lui donnent «*une atmosphère de stupeur lucide*»⁵⁶ de façon à gérer de la magie. Si la formule peut être discutable, il ne reste, néanmoins, pas de doute que Bontempelli initia une doctrine littéraire dans ce domaine, avant même Jünger, et aida à ce que la formule *realismo magico* entre dans le vocabulaire littéraire pour désigner, tout aussi bien ses œuvres que celles d'autres écrivains.

Mais, si Bontempelli est reconnu comme le grand initiateur de cette théorie littéraire, c'est en Flandres que celle-ci va prospérer. Johan Daisne va développer, après Bontempelli et Jünger, cette doctrine, jusqu'à en faire école. Il publie son premier grand roman en 1942, *De trap van steen en wolken* (*L'escalier de pierre et de nuages*), qui est défini, dans la postface, comme «*fantastico-réaliste*»⁵⁷. Ce n'est que plus tard, après avoir pris connaissance de la vision de Bontempelli sur le sujet, que Daisne adopte le mot *réalisme magique*. Il préfère cette désignation à celle utilisée dans la postface de son œuvre de 1942 parce que, selon lui, elle représente mieux la tendance qui s'installe définitivement en Europe. Bien qu'adhérant, en partie, aux idées de Bontempelli, Daisne établit sa propre vision de l'art et du *réalisme magique* : pour lui l'art doit être une transposition et non pas une photographie de la réalité ; il doit être la zone d'interpénétration entre le réel et le rêve, le lieu où apparaît l'envers de la réalité :

Le rêve et la réalité constituent (...) les deux pôles de la condition humaine, et c'est par le magnétisme de ces pôles que naît la magie, spécialement lorsque jaillit une étincelle

participèrent à sa rédaction : Ramón Gómez, George Kaiser, James Joyce, André Malraux, André Maurois et le fameux peintre Picasso.

⁵⁵ Cf. l'article «*Analogies*» de la revue *900. Novecento*, n° 4, Cahier d'été 1927, pp. 7-13. La citation se trouvant p. 9.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷ Brussel-Rotterdam, Manteau-Nijgh & Van Ditmar, pp. 353-354.

dont la lumière fait entrevoir une transcendance, une vérité derrière la réalité de la vie du rêve.⁵⁸

Hubert Lampo, son successeur, suivit de très près et très tôt les idées de Daisne et de Bontempelli, mais attendit 1960 pour qualifier ses œuvres en usant de l'expression *magisch-realisme*. Selon cet auteur, le réalisme magique fait partie de l'inconscient collectif (idée que nous retrouverons chez certains latino-américains) et, par conséquent, l'écrivain doit savoir combiner son expérience personnelle et l'essence même du cosmos.

Si, jusque là, nous avons une divulgation cohérente du terme oxymorique, et si, malgré les différentes cultures, sa définition se maintenait plus ou moins proche de la théorie de Roh, nous pouvons, néanmoins, affirmer que le concept, une fois introduit en Amérique latine, subit de profondes mutations. Venant de la critique picturale, celui-ci va passer à la critique littéraire et il va être abusivement interprété par certains théoriciens, qui vont s'en servir pour définir une esthétique commune à la littérature sud-américaine. Un différent littéraire va s'installer : pour affirmer la véritable spécificité de la littérature hispano-américaine, certains critiques vont prendre, comme sujets privilégiés, les dimensions spéciales de la réalité de ce continent et vont en faire des thèmes réalistes magiques. En somme, les thèmes sont caractérisés d'après la relation qu'ils établissent avec la réalité extra-littéraire pour une raison d'affirmation, de sorte que l'apparition du terme, réel merveilleux, constitue une sorte de provocation critique et va susciter une ample disparité de significations.

⁵⁸ La traduction appartient à Jean Weisgerber, dans son article «La locution et le concept», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 17, d'après l'article de Daisne «Wat is magisch-realisme», *Het Geluk/Wat is magisch-realisme*, Brussel-Den Haag, Manteau, 1966 p. 68.

B. Le *realismo mágico* : expropriation latino américaine

1. Interprétation du texte de Franz Roh et adaptation à la littérature

Un cinquième de l'œuvre de Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*⁵⁹, fut traduit en espagnol dans la fameuse *Revista de Occidente*⁶⁰, sous la direction de José Ortega y Gasset. L'ellipse du mot «post-expressionnisme» dans le titre «Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente», permet la mise en relief du terme réalisme magique. Cette même année, paraît la publication de l'œuvre intégrale de Roh, sous la traduction de Fernando Vela, dans la *Revista de Occidente*, mais, cette fois, avec un léger, mais significatif, déplacement du sous-titre en titre : *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. La valorisation de la désignation réalisme magique vient contrarier en quelque sorte, l'intention de l'auteur, puisqu'il ne s'agissait, tout au départ, pour lui, que d'essayer d'être plus précis dans la signification. Avec la traduction espagnole, la place du terme joue une grande importance dans la réception de l'œuvre et dans la divulgation du concept : le livre de Roh se fait connaître, dès le premier instant, par son Realismo mágico. Enrique Anderson Imbert nous dit, à ce sujet :

Este término era, pues, muy conocido en las tertulias literarias de Buenos Aires que yo frecuentaba en mi adolescencia. La primera vez que lo oí aplicado a una novela fue en 1928, cuando mi amigo Aníbal Sánchez Reulet – de mi misma edad – me recomendó que leyera *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau : «puro realismo mágico», me dijo. En el círculo de mis amistades, pues, se hablaba del «realismo mágico» de Jean Cocteau, G. K. Chesterton, Franz Kafka, Massimo Bontempelli, Benjamín Jarnés et al..⁶¹

Ainsi, comme nous pouvons le constater, peu après la parution, en espagnol, du livre de Roh dans cette revue à grand prestige, la désignation réalisme magique passe du contexte pictural au contexte littéraire et est appliquée pour qualifier certaines œuvres littéraires sud-américaines qui reflètent les grandes préoccupations philosophiques et artistiques européennes. D'ailleurs, dès son premier numéro (juillet-septembre 1923), la *Revista de Occidente*, se tourne déjà vers «une nouvelle vision de l'objet artistique, calquée

⁵⁹ Leipzig, Klinkhardt y Biermann, 1925.

⁶⁰ n° 16, Madrid, 1927, pp. 274-301.

sur les mouvements d'avant-garde contemporains, surtout en France, en Italie, en Allemagne»⁶². Mais s'il est vrai que la critique hispano-américaine s'intéresse tout à la fois à «l'art objectif» – et à la conséquente «disparition de la subjectivité de l'auteur»⁶³ – et à la «déréalisation», il n'en est pas moins faux que l'influence de Roh s'arrête au moment même où certains écrivains, comme Carpentier et Uslar Pietri, qui vécurent en Europe, procèdent à une adaptation du terme pour y introduire quelques idées reçues du surréalisme. Ainsi naîtront des variations de signification du terme réalisme magique qui aboutiront au complexe amalgame de tentatives de définition que nous connaissons aujourd'hui.

En nous appuyant sur l'opinion de Marta Gallo, nous pouvons affirmer que cette expropriation de la désignation et son adaptation n'est pas chose nouvelle en Amérique latine, puisque des termes «comme *démocratie*, *romantisme* ou *positivisme*»⁶⁴, venant du milieu européen, avaient, eux aussi, été soumis à un processus de «recontextualisation»⁶⁵ qui les éloignait, plus ou moins, de leur sens originel. La valeur conceptuelle du terme réalisme magique subit également une transformation quand il fut appliqué à la production littéraire sud-américaine, puisque l'atmosphère culturelle était quelque peu différente de celle de l'Allemagne :

novas correntes de arte e do pensamento incorporavam os resultados das pesquisas antropológicas e etnológicas (valorização das culturas primitivas, perda da centralidade européia), psicanalíticas (importância das camadas profundas da estrutura psíquica), e físicas (relatividade do espaço e do tempo, partição do átomo), etc..⁶⁶

Tous les grands courants d'avant-garde européens étaient bien connus de la critique sud-américaine. Parce qu'ils refusaient le monde bourgeois, le positivisme, ces nouveaux courants artistiques – dont les principaux furent le futurisme, le cubisme, le dadaïsme et le surréalisme – ils voulaient marquer une rupture avec la tradition et atteindre une nouvelle

⁶¹ *El Realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1976, pp. 11-12.

⁶² Marta Gallo, «Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, op. cit., 1987, p. 123.

⁶³ Cf. l'article de Fernando Vela sur le cinéma paru dans la *Revista de Occidente*, n° 8, Madrid, 1925.

⁶⁴ Marta Gallo, op. cit., p. 123.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Irleamar Chiampi, op. cit., p. 23.

réalité⁶⁷. Tout au long des années vingt, le rejet des idées dix-neuviémistes de science et de progrès fut unanime, mais la tendance politique qui y était sous-jacente n'était pas toujours la même. Ainsi, pouvions-nous avoir, au sein d'un même intérêt, des positions politiques opposées : de droite ou de gauche, s'appuyant sur les idées d'un socialisme naissant ou d'un fascisme croissant, il reste que l'intention d'accéder à une nouvelle réalité était une constante.

La volonté de changement politique et artistique déclencha une telle prolifération de mouvements d'avant-garde, qu'il était inévitable que certains d'entre eux disparaissent puisque :

no habían producido una estética o un arte que reflejase verdaderamente los problemas y las grandes transformaciones que la sociedad, la economía, los distintos órdenes sociales y políticos habían traído con el nuevo siglo, y que la guerra había puesto de manifiesto respecto a las condiciones del Ochocientos.⁶⁸

Mais, s'il est vrai qu'une grande partie des courants eut une vie éphémère, il est vrai, aussi, que le surréalisme continuait à prendre de l'ampleur au sein de la littérature européenne. S'appuyant sur les découvertes de la psychanalyse de Freud, ce mouvement cherchait l'«autre» réalité, celle du subconscient – où se cachent les désirs, les cauchemars, les complexes et les frustrations – pour découvrir l'essence de l'homme.

Son maître, André Breton, s'était chargé d'en faire une école : abandonnant le nihilisme du dadaïsme, il décide d'écrire un *Manifeste* dont les déclarations théoriques reposent sur les deux champs de prospection que sont le sommeil provoqué, c'est-à-dire l'hypnose, et l'écriture automatique. La démarche suivie permettait de fuir aux contraintes de *la logique*, de *la morale* et *du goût*, pour atteindre le merveilleux «tel qu'il n'est pas impossible de le raviver au souvenir de l'enfance»⁶⁹.

⁶⁷ Antonio Fama nous dit bien que «Lo que la mayoría de estos movimientos tienen en común es el anhelo de apartarse de la realidad física y dejarse guiar por el subconsciente (...) abandonan las viejas concepciones de la mimesis aristotélica y anuncian una nueva visión de la realidad, una visión subjetiva que, sin trascender la realidad física, la resucita en otro plano superior, la mezcla, la confunde con las visiones subjetivas, con los sueños, con el mundo subconsciente del individuo». *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera-Malta*, Madrid, Playor, 1977, p. 14.

⁶⁸ Massimo Carrá, «La crisis de las vanguardias y el realismo mágico», *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997, p. 76.

⁶⁹ Cf. André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969 (Le Point du Jour, 1952), pp. 81-91, citation p. 86.

En somme, à côté de l'influence du livre de Roh en Amérique latine, se trouvent les idées apportées par des écrivains qui vécurent à Paris et qui côtoyèrent de près le mouvement surréaliste : Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias et Alejo Carpentier⁷⁰. Sans le savoir, en adaptant le terme à la littérature hispano-américaine, ces écrivains allaient en changer le concept. En France, et comme nous le verrons pour certains d'entre eux, certains écrivains *en marge*, de cette époque, possèdent des caractéristiques communes à tous ces grands auteurs sud-américains, néanmoins, la plupart d'entre eux se distinguent de ces derniers par leur désir de reproduire la réalité filtrée par le rêve.

2. Positions critiques de base

Le premier à avoir déplacé le terme du centre de l'Europe à l'histoire littéraire d'Amérique latine fut Arturo Uslar Pietri. Dans son œuvre *Letras y hombres de Venezuela*, en 1948, dans un chapitre sur le conte, il dit :

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico.⁷¹

L'écrivain et critique vénézuélien part de deux données essentielles pour introduire le terme dans la littérature hispano-américaine : la première, la réalité est mystérieuse et le narrateur doit la deviner ; la deuxième, la réalité est prosaïque et le narrateur doit la nier. La définition reste ambiguë parce que, selon Irlemar Chiampi, Uslar Pietri «vacila em resolver quanto à atitude do narrador»⁷². De fait, et pour poursuivre l'idée de notre critique

⁷⁰ Bien qu'ils ne nient l'influence technique et idéologique surréaliste, ces écrivains vont s'éloigner du mouvement parce que l'usage de beaucoup d'artifices menait à une création invraisemblable, une abstraction littéraire qui n'avait rien de réel. L'infortune du réalisme magique se trouva précisément dans cette discussion sur le merveilleux : vu comme reflet et interprétation de la réalité sud-américaine, «Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite"». (Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 96). Ainsi adaptée, la désignation subit un profond tournant qui marqua irrémédiablement son histoire : le réalisme magique laisse place à un «réel merveilleux».

⁷¹ México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 162.

⁷² Irlemar Chiampi, *op. cit.*.

brésilienne, le doute s'installe : «o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)?»⁷³. Le concept est, dès lors, mal adapté à la critique hispano-américaine : l'auteur vénézuélien commet une «erreur métalinguistique» dans la mesure où les données «réelles» de Roh, deviennent des données «réalistes». Ainsi interprété, le réalisme magique peut être envisagé sous deux perspectives différentes : dans la première, la réalité est définie par l'auteur comme «uma faca de dois gumes» et, par conséquent, le réel devient le référent nécessaire ; dans la deuxième, l'attitude du narrateur face au réel est prise en considération et, par conséquent, «l'acte créateur» devient «le fondement conceptuel du réalisme magique»⁷⁴. Ce dernier critère se fonde sur la théorie de Roh, qui préconise l'*édification* et la *construction* du monde extérieur par l'esprit, et fait allusion à un monde représenté où il existe un second niveau de réalité (le mystère) qui lui donne son caractère magique. En somme, c'est par la *perspective* adoptée par le narrateur que le monde acquiert son caractère magique : les phénomènes observés appartiennent au quotidien, mais l'observation que leur porte l'artiste est pleine d'une subjectivité qui lui vient de ses rêves, de son imagination et, par conséquent, la vision réaliste pure cède le pas à une vision réaliste intérieure et intuitive.

Ouvert le chemin vers l'ambiguïté, le terme sera utilisé selon la volonté de chaque critique, qui, sans une connaissance approfondie de la théorie de Roh, part d'un de ses détails – la formulation sur la confluence de l'irréel et du réel – pour créer sa propre classification.

Ainsi, six ans après la première introduction du terme en Amérique latine, Angel Flores fait une conférence à New York, au Congrès de la «Modern Languages Association», sous le titre «Magical realism in Spanish American fiction»⁷⁵, sans toucher aux deux problèmes que soulevait Uslar Pietri. Ce travail eut une grande répercussion dans la critique littéraire, dans la mesure où Flores, partant de Kafka et de Proust, essaie de démontrer que l'œuvre de Borges, *Historia universal de la infamia*, de 1935, est une œuvre réaliste magique. Si la confusion avait déjà été installée par Uslar Pietri, maintenant elle est

⁷³ *Ibid.*.

⁷⁴ *Ibid.*.

⁷⁵ Qui sera publiée avec le même titre dans la revue *Hispania*, XXVIII, 1955 (New York, Kraus Reprint, 1971), pp. 187-192.

définitivement enracinée : le réalisme magique de Roh va être oublié pour se transformer en une désignation spécifiquement latino-américaine, le «realismo mágico».

Flores ouvre son article par une discussion sur les difficultés que peut éprouver un critique qui veuille classer les mouvements littéraires hispano-américains, selon les canons européens. D'après lui, il est difficile, sinon même impossible, de délimiter, clairement, le romantisme, le réalisme, le naturalisme et l'existentialisme. Très souvent les deux grandes «écoles» européennes, le réalisme et le romantisme, se côtoient dans un même roman et mènent à ce que l'on parle de romantisme réaliste ou de réalisme romantique. Ainsi, Flores décide de regrouper tous les écrivains *inclassables* dans une tendance qu'il appelle «realismo mágico»⁷⁶.

Il cite Proust et Kafka – dans le domaine de la littérature – et Chirico – dans le domaine de la peinture –, comme précurseurs européens de cette nouvelle tendance. Kafka, parce qu'il effectue une fusion entre le réalisme et la fantaisie dans ses romans et ses contes, Chirico parce qu'il défend l'effet de la surprise en peinture. Il nous dit, d'ailleurs, au sujet des écrivains réalistes magiques sud-américains :

They all will subscribe to Chirico's dictum: «What is most of all necessary is to rid art of everything of the known which it has held until now: every subject, idea, thought and symbol must be aside... Thought must draw so far away from human fetters that things may appear to it under a new aspect, as though they are illuminated by a constellation now appearing for the first time.» It is predominantly an art of surprises. From the very first line the reader is thrown into a timeless flux and/or the inconceivable, freighted with dramatic suspense.⁷⁷

Toujours selon Flores, chacun de ces deux éléments existait déjà en Amérique latine : le premier, le réalisme, apparut sous la colonisation, mais se divulgua surtout pendant les deux dernières décennies du XIXe siècle ; le deuxième, le magique, marqua présence dans les chroniques de la conquête et atteignit son apogée lors du Modernisme. Nous nous appuyons sur Irleamar Chiampi pour affirmer que l'erreur principale de Flores fut de confondre «l'exotisme moderniste», d'inspiration symboliste et parnassienne, avec le «magique» des chroniques dont l'effet surnaturel découlait de la fascination éprouvée

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 187-188.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 190.

par les européens et des influences du légendaire médiéval⁷⁸. Ceci prêta à confusion et mena à ce que la distinction entre fantastique et réalisme magique ne se fasse. Tous les écrits narratifs ultérieurs à 1935⁷⁹ furent placés sous l'étiquette du réalisme magique, alors que beaucoup d'entre eux auraient dû avoir été classés sous l'étiquette du fantastique. Flores reconnaît, d'ailleurs, que :

With Borges as pathfinder and moving spirit, a group of brilliant stylists developed around him. Although each evidenced a distinct personality and proceeded in its own way, the general direction was that of magical realism.⁸⁰

L'hétérogénéité des écrivains que le critique place sous la désignation de réalisme magique se doit à deux principes essentiels : tous ont la «même préoccupation avec le style» et tous transforment le quotidien en «effrayant et en irréel»⁸¹. Cette définition, beaucoup trop généraliste, peut être adaptée à tout autre récit, de toute autre époque et, par conséquent, le réalisme magique est, à nouveau, placé sous une taxinomie douteuse qui va être à la base de certaines confusions futures⁸².

Il ne faut pas, toutefois, mépriser l'apport critique de Flores. Bien que le mélange de la réalité et de la fantaisie et le travail du style ne soient, en aucune façon, spécifiques au réalisme magique, il fait, néanmoins, une constatation pertinente lorsqu'il fait référence à une nouvelle logique qui déclenche l'acceptation naturelle du fantastique chez le lecteur. De fait, l'acception de l'étrange, de forme naturelle, constitue une clé importante pour le développement critique de cette nouvelle tendance.

Le travail de Ray Verzasconi intitulé *Magic Realism, and the Literary World of Miguel Angel Asturias*⁸³, très souvent oublié par le reste de la critique, a le privilège d'élargir la définition du réalisme magique, attestant que, plus qu'une technique formelle, cette tendance relève d'une «vision» de la réalité américaine, qui résulte de la fusion entre le réel européen et l'irrationnel américain. L'auteur se sert de cette approximation par

⁷⁸ Cf. Irleamar Chiampi, *O Realismo maravilhoso*, (op. cit., p. 24) et Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Marquez*, Lanham, University Press of America, 1998, pp. 312-313.

⁷⁹ Date de la publication de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luís Borges. Irleamar Chiampi est d'accord avec Flores quant à l'influence de cette œuvre sur le développement du réalisme magique.

⁸⁰ Op. cit., p. 189.

⁸¹ Cf. op. cit., p. 190.

⁸² Enrique Anderson Imbert, Seymour Menton et Pablo Rojas Guardia vont, eux aussi, établir une certaine association entre fantastique et réalisme magique.

analogie pour établir la distinction avec le fantastique et il lance les notions de *perspective* et d'*attitude* qui seront essentielles pour le développement terminologique.

Luis Leal dans son article «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana»⁸⁴ de 1967, essaie, pour la première fois en Amérique latine, d'effectuer une analyse comparative du concept réalisme magique dans la critique sud-américaine. Contrairement à Flores, il cite Roh et reconnaît l'importance qu'il a eu dans la divulgation du terme :

Roh explica el origen del término diciendo que con la palabra mágico, en oposición a místico, quiere subrayar que "el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él".⁸⁵

Bien que bref et quelque peu inefficace, l'article de Leal a le privilège de, par opposition à Flores, formuler une définition du réalisme magique qui s'appuie tout aussi bien sur la théorie post-expressionniste de Roh – qui préconise l'utilisation d'objets et de faits réels –, que sur l'idée surréaliste d'«ontologie» de la réalité – le merveilleux se trouvant dans la réalité même –. Contrairement à Flores, qui soutenait que le réalisme magique était un «amalgame» de réalisme et de fantastique, Leal affirme que cette tendance ne veut pas créer des mondes ou des êtres imaginaires, elle consiste plutôt en une redécouverte de la relation mystérieuse qui s'établit entre l'homme et sa situation dans le monde :

En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas.⁸⁶

La différence se trouve donc dans l'*attitude* de l'écrivain face à la réalité.

Dans ce même sillage, nous trouvons Angel Valbuena Briones, qui croit également en une distinction par la *perspective*⁸⁷ mais, comme nous le dit Alicia Llarena, «no acierta a definir los instrumentos claves que permiten distinguir entre lo mágico y lo fantástico, el

⁸³ Washington, University of Washington, 1965.

⁸⁴ Publié dans *Cuadernos Americanos*, n° 153, México, UNAM, 1967, pp. 230-235.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 232-233.

⁸⁷ Cf. «Una cala en el realismo mágico», *Cuadernos Americanos*, n° 166, México, UNAM, 1969, pp. 233-241.

crítico intuye esta diferencia, y advierte asimismo la importancia del 'punto de vista' o 'perspectiva' en cada una de los casos»⁸⁸.

Une nouvelle opinion, beaucoup plus problématique, vient compliquer encore plus le panorama théorique : Fernando Alegría, pour donner un nom bien spécifique à la littérature sud-américaine, use du terme «tropicalisme»; d'après cet auteur, l'écriture réaliste magique s'inspire du baroque, du surréalisme, mais c'est la culture populaire, le «tropicalisme primitif»⁸⁹, comme il l'appelle, qui la rend particulièrement différente. Son choix terminologique ne sévit pas, mais l'idée de primitivisme continue, aujourd'hui encore, à être présentée comme une des marques de cette tendance par certains critiques⁹⁰.

Bien que nous ne prétendions nullement passer en revue tous les apports théoriques, nous en évoquerons, tout de même, quelques aspects puisqu'ils se révéleront être importants pour le futur du concept: Aimée González n'établit aucune différence entre réalisme magique et réel merveilleux, dans la mesure où tous deux traitent la réalité selon un angle de vision particulier⁹¹; Suzanne Jill Levine, établit également *le point de vue* comme élément de base de définition pour ces deux tendances, qu'elle ne dissocie néanmoins pas, centrant son analyse précisément sur l'éloignement et l'approximation du narrateur face aux phénomènes surnaturels du récit⁹²; bien que Germán Darío Carrillo commette encore l'erreur de confondre magique et fantastique, il fait mention à l'absence de justification de la part de l'auteur face à l'insolite dans le texte réaliste magique, le lecteur, comme nous le dit Alicia Llarena, finissant donc par assumer «su aceptación natural de lo extraño» et la «ruptura de límites entre lo real y lo fantástico se produce en el lector, como en los personajes, de modo paulatino»⁹³. L'auteur continue avec une citation de Darío Carrillo :

El intento del autor no se funda en su deseo de que el lector mire de soslayo a estos personajes y seres fantásticos como si fuesen simplemente un 'engaño santo' y 'una

⁸⁸ Alicia Llarena, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: Una cuestión de verosimilitud*, Universidad de Las Palmas, Hispamérica, 1997, p. 28.

⁸⁹ Cf. «Miguel Ángel Asturias, novelista del viejo y del nuevo mundo», *Literatura y Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 92-125.

⁹⁰ D'autres, comme González del Valle y Vicente Cabrera, trouvent d'autres substituts du terme réalisme magique, mais, toujours, sans grand succès (Cf. *La Nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez* New York, Eliseo Torres, 1972).

⁹¹ Cf. «Alejo Carpentier y lo real-maravilloso americano», *Islas*, n° 36, 1970, pp. 92-99.

⁹² Cf. *El Espejo hablado: Un estudio de «Cien años de soledad»*, Caracas, Monte Avila, 1975.

⁹³ Alicia Llarena, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: Una cuestión de verosimilitud*, op. cit., p. 31.

santa alucinación', sino que quiere que se los vea como entidades mágicas mediante las cuales la dicotomía entre lo real e irreal quede destruida en la mente del lector.⁹⁴

Nous considérons, tout comme Alicia Llarena, que toutes ces théories furent d'un grand apport au développement critique du réalisme magique, dans le sens où la question de l'*attitude du lecteur* est, d'ors et déjà, prise en considération et où, pour aller encore plus loin, il y est déjà fait référence à l'acceptation naturelle du magique, tout aussi bien de la part des personnages que du lecteur.

Et si, jusqu'à présent, nous ne fîmes que toucher à une partie de la critique, plus ou moins anonyme, nous pouvons affirmer que c'est, probablement, grâce à celle-ci, que Ana María Barrenechea – comme beaucoup d'autres – a effectué sa propre analyse : résolvant la question de l'homologie entre fantastique et magique par une révision de la théorie de Todorov, elle finit par ajouter que le fait d'accepter les deux mondes, le réel et l'irréel, naturellement, est plutôt de l'ordre du merveilleux que du fantastique, et que, par conséquent, le merveilleux est un élément essentiel à la définition de cette nouvelle tendance⁹⁵ :

La mezcla de los dos órdenes produce generalmente, por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato. Pero no siempre se obtiene o se quiere obtener tal resultado. Pensemos en (...) los mitos o los herederos del mito que nacieron en un mundo no regido por la ley de la contradicción y han conservado de él la libertad imaginativa. Coincidimos con Todorov en considerar que éstos sí están fuera del género de lo fantástico y los adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema.⁹⁶

Comme nous pouvons le constater, la confusion terminologique s'est installée : peu clairs, peu précis, les premiers auteurs critiques ont, néanmoins, permis que les bases d'une définition soient lancées, mais l'ambiguïté qui s'est installée, par la suite, n'a en rien aidé à sa précision. Et c'est très certainement pour cette raison même que les personnalités les

⁹⁴ Cette citation, bien que reprise de l'œuvre d'Alicia Llarena est de Germán Darío Carrillo, dans son article «El realismo mágico», *La Narrativa de Gabriel García Márquez (ensayos de interpretación)*, Madrid, Edición de Arte y Bibliofilia, 1975, p. 82.

⁹⁵ Cf. son article «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, n° 80, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1972, pp. 391-403.

plus représentatives de ce domaine se sont réunies, au sein du XVIe Congrès International de Littérature Ibéroaméricaine de l'université du Michigan, en 1975. L'intention sous-jacente à la réalisation de ce Congrès était d'établir une définition consensuelle du réalisme magique ou, tout au moins, d'en délimiter certaines caractéristiques formelles. La publication de ces conférences, sous le titre *Otros mundos. Otros fuegos: Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica*⁹⁷, aida donc à ce que l'ambiguïté du terme s'amenuise⁹⁸.

Enrique Anderson Imbert essaie de rendre plus claire la distinction entre fantastique, réalisme magique et réel merveilleux : selon lui, le réalisme magique, contrairement au réel merveilleux, est une «catégorie esthétique»⁹⁹ :

Cuando un término concebido con respecto a las artes plásticas emigra a las artes literarias debe reajustarse a nuevas condiciones. La pintura es arte del espacio, y se sirve de la línea y el color. La literatura es arte del tiempo, y se sirve de la palabra y el ritmo.¹⁰⁰

Et il mène plus loin sa pensée :

Franz Roh vio, en el proceso histórico de la pintura, una dialéctica que le hubiera complacido a Hegel: una tesis: «impresionismo»; una antítesis: «expresionismo»; y una síntesis: «realismo mágico».¹⁰¹

Il fait usage de la peinture pour venir à bout d'une tentative de définition ou, plus précisément, pour mieux distinguer le terme des deux autres, il nous dit donc :

⁹⁶ *Ibid.*, p. 397.

⁹⁷ Michigan State University, 1975.

⁹⁸ Certains participants, comme Emir Rodríguez Monegal, porte une accusation violente à la critique qui, jusqu'alors, s'était intéressée au terme réalisme magique – et plus spécialement à Angel Flores et à Luis Leal – et l'accuse d'être entrée dans un «cul-de-sac» – suggérant même que le mot disparaisse – (Cf. l'article de *Otros mundos. Otros fuegos: Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica* intitulé «Realismo mágico vs. Literatura fantástica: un diálogo de sordos», Michigan State University, 1975, pp. 25-37, plus précisément, p. 26). Cette perspective est, sans doute, un petit peu exagérée, dans la mesure où les lacunes rencontrées dans les critiques antérieures, ne justifient, en aucun cas, la disparition d'un terme qui, qu'il le veuille ou non, faisait déjà partie du langage littéraire.

⁹⁹ La première version de l'article s'intitule «Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso» et fait partie du recueil *Otros Mundos. Otros Fuegos*, mais nous nous appuyons de la version définitive qui apparut sous le titre de «El realismo mágico en la ficción hispanoamericana», publié dans *El Realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1976, pp. 7 à 25.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

Quien guste de estos juegos críticos podría llevarlos de la pintura a la literatura y decir que en el proceso histórico del arte narrativo la dialéctica de Roh se logra a través de tres categorías: una tesis: la categoría de lo verídico, que da el 'realismo'; una antítesis: la categoría de lo sobrenatural, que da la 'literatura fantástica'; y una síntesis: la categoría de lo extraño que da la literatura del 'realismo mágico'.¹⁰²

Proche de l'opinion de Barrenechea, Enrique Anderson Imbert, affirme que le narrateur du récit «étrange» «en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica»¹⁰³.

Dans ce sens également, Lucila Inés Mena, continue à défendre la notion d'*actitud* ou de *point de vue* comme caractéristique primordiale du réalisme magique : «La actitud del narrador es la de una imposibilidad ante lo relatado»; «(...) los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción especial, ni a los personajes, ni al narrador, ni al lector implícito»¹⁰⁴. Elle se rapproche d'Alejo Carpentier lorsqu'elle fait référence à l'acceptation naturelle du merveilleux, tout aussi bien par le lecteur que par le narrateur, mais elle ne mentionne jamais le terme réel merveilleux.

Mais, si tous ces apports critiques ont eu une grande importance pour la systématisation théorique du réalisme magique, nous pouvons considérer que Roberto González Echevarría a bien su se servir de la critique antérieure pour montrer, qu'au long de son histoire, le terme est passé par trois étapes différentes : la première, qui date du moment de son apparition en Europe, aux alentours des années 20, et qui fut marquée par les avant-gardes ; la deuxième, où le terme, déjà passé en Amérique Latine, fut œuvre de quelques essais critiques isolés ; la troisième, où la critique sud-américaine s'y intéressant véritablement, écrivit abondamment sur le sujet¹⁰⁵. Mais, selon González Echevarría, ces trois phases de l'histoire du terme peuvent, tout simplement, être regroupées d'après deux coordonnées philosophiques : l'une, phénoménologique, se rapporte à son origine européenne et l'autre, ontologique, regroupe les deux périodes critiques latino-américaines.

¹⁰² *Ibid.*, p. 9.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴ Cf. son article de *Otros mundos. Otros fuegos*, «Fantasía y realismo mágico», pp. 63-68, mais, une fois encore, nous nous servons d'une version plus complète intitulée «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin hispanique*, T. LXXVII, n°s 3-4, Bordeaux, Ed. Viere, 1975, pp. 395-407. La citation se trouve à la page 405 de cette même œuvre. Lucila Inés Mena part de Roh et, pour soutenir sa thèse, elle fait la distinction entre un réalisme magique européen et un réalisme magique américain. Bien que le deuxième découle du premier, la transposition à une autre culture le rend, forcément, différent (Cf. pp. 309-400).

L'auteur a, ainsi, établi une heureuse distinction entre le réalisme magique européen phénoménologique – où l'objet est observé selon les différents actes de perception et, par conséquent, l'insolite, l'étrange en dépendent directement –, et le réalisme magique américain, ontologique – où la magie dépend de la foi du lecteur. La différence américaine est mise en relief par ce critique comme un élément de dissociation.

Cette réunion à Michigan, comme nous avons pu le voir, ne trace aucune définition consensuelle du terme et, par conséquent, les années qui suivirent furent encore marquées par une suite de débats critiques, non conclusifs, mais, d'une certaine façon, ils menèrent à une plus grande consolidation terminologique – qui tendit également vers la séparation de plus en plus nette entre le réalisme magique et réel merveilleux de Carpentier¹⁰⁶ – et finit par aboutir au recueil monographique de Juan Barroso VIII, «*Realismo mágico*» y «*Lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*¹⁰⁷. Juan Barroso y reprend toutes les différentes perspectives critiques, les ordonne autour du réalisme magique et du réel merveilleux et facilite quelque peu le rapprochement entre certaines opinions, mais il se précipite lors de la réalisation de cette synthèse :

Es nuestra opinión que entre ambos términos existe una diferencia que impide considerarlos como equivalentes. El «realismo mágico» resulta ser el término genérico que se hace eco del dualismo narrativo objeto-sujeto, mientras que en el «real maravilloso» también aparece esta dualidad pero que temáticamente se constriñe a la realidad americana. En cierta manera «lo real maravilloso» resulta ser la interpretación ofrecida por el grupo de críticos que centran la definición del «realismo mágico» en el aspecto sincrético cultural americano.¹⁰⁸

Et il ajoute encore :

Al haberse hallado deficientes las definiciones hasta ahora aportadas por los críticos, ofrecemos una que integra sucintamente los cabos sueltos en las disímiles definiciones existentes (...). El realismo mágico es la combinación de temas que reflejan la realidad dentro de una exactitud y hondura detallística con técnicas que aunque rompen con las leyes de causalidad, acoplan apropiadamente los temas dentro de la unidad total de la

¹⁰⁵ Cf. son article «Carpentier y el realismo mágico», *Otros Mundos. Otros Fuegos*, *ibid.*, pp. 221-231.

¹⁰⁶ Voir, à ce sujet, Gonzalo Celorio, *El Surrealismo y lo real maravilloso americano*, México, Sep-Setentas, 1976 ; Carlos Rincón, «La poética de lo real-maravilloso americano», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 123-177.

¹⁰⁷ Miami, Ediciones Universal, 1977.

obra. Cuando los temas tratados son americanos, se ofrece la variante de «lo real maravilloso».¹⁰⁹

Bien qu'utile, son essai possède des lacunes : la combinaison théorique de Barroso est quelque peu confuse : il distribue la critique selon trois orientations essentielles et commet quelques erreurs¹¹⁰.

Si, jusqu'alors, le chemin avait été d'émettre des opinions critiques sur le réalisme magique, d'émettre des opinions sur les opinions critiques, les années 80 vont être marquées par une tentative de réorganisation et de systématisation.

Et c'est précisément une brésilienne, Irlemar Chiampi, qui inaugure cette nouvelle phase de la critique sur le sujet, avec un article intitulé «Realismo maravilloso y literatura fantástica», publié dans la revue *Eco*¹¹¹. L'auteur y associe le réalisme magique et le réel merveilleux et crée un terme syncrétique : réalisme merveilleux. En somme, elle préfère user de «merveilleux» au lieu de «magique» parce que, selon elle :

À diferença de mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana.¹¹²

Et elle explique son choix :

A definição lexical de maravilloso facilita a conceituação do realismo maravilloso, baseada na não contradicção com o natural. Maravilhoso é o «extraordinário», o «insólito», o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. (...) Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁰ Voyons l'explication de Barroso : «La primera se centra en el misterio presente en la realidad. En esta noción del misterio tienen cabida los procesos síquicos, el impulso lírico y el aspecto subjetivo del artista debido al carácter intuitivo que estos procesos conllevan. (...) La segunda posición se agrupa en torno a la idea de que el 'realismo mágico' es una técnica o conjunto de procedimientos y recursos que permiten al artista tratar la realidad subjetivamente. (...) Finalmente, hay una tercera posición que considera el 'realismo mágico' como yuxtaposición temática de actitudes racionales e irracionales, reflejo de la mezcla de razas y del sincretismo cultural americano», *Ibid.*, pp. 42-43. Et, partant de ces trois positions, quelque peu ambiguës, il mentionne des noms de critiques qui en justifient la distribution, mais celle-ci ne s'avère pas trop convaincante, puisque la combinaison des noms prête à confusion.

¹¹¹ N° 229, 1980, pp. 79-101. Cet article, que nous n'avons pas trouvé en langue portugaise, n'est, en fin de compte, que le résumé de sa thèse de doctorat soutenue en 1976 à l'Université de São Paulo, et qui a été publiée sous le titre *O Realismo maravilhoso : Semiologia do novo romance hispanoamericano*, (São Paulo, Perspectiva, 1981) que nous connaissons, en partie, déjà, dans son oeuvre *O Realismo maravilhoso*, *op. cit.*.

constitui da frequência ou densidade com que factos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. Em sua segunda acepção, o maravilhoso difiere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais.¹¹³

Parce que, selon l'auteur, toute définition doit partir du langage narratif, les critiques antérieures n'ont pas su rendre clair le terme réalisme magique puisque :

1) a impertinência da abordagem fenomenológica que, vinculada às teorias pictóricas de Franz Roh, projectam a questão para fora do texto; 2) a compreensão inadequada das teses culturalistas de Carpentier, que desliza frequentemente para o enfoque temático, obrigando o analista à tarefa inútil (literariamente falando) de definir o grau de representatividade do referente extratextual; 3) a confusão com a literatura fantástica, que impede a delimitação de zonas discursivas distintas, acima das coincidências temáticas.¹¹⁴

Bien qu'intéressante, cette théorie a l'inconvénient, comme toutes les autres, de ne se rapporter qu'à la littérature sud-américaine. Si, jusqu'à présent, la critique avait déjà assumé le réalisme magique comme une tendance spécifique de l'Amérique latine, maintenant, avec cette thèse, le doute s'est esquivé. Il s'agit de plus en plus d'établir une théorie sérieuse qui permette d'étudier la nouvelle narration hispano-américaine¹¹⁵.

Situé au carrefour de la théorie post-expressionniste de Roh, de la doctrine littéraire de Bontempelli et de la notion de «merveilleux» de Breton, le réalisme magique hispano-américain souffre, aujourd'hui encore, d'une certaine infortune qui se doit, tout aussi bien, à sa grande popularité qu'à ses abondantes et confuses applications.

Le réalisme magique est donc de plus en plus loin de son origine géographique et conceptuelle, aussi faut-il en connaître les raisons et essayer de montrer qu'il n'est pas complètement absent de ce côté-ci de l'Atlantique.

¹¹² Irleamar Chiampi, *O Realismo maravilhoso*, op. cit., p. 48.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵ Les apports critiques ne s'arrêtèrent évidemment pas avec Irleamar Chiampi : Alexis Márquez Rodríguez, avec son œuvre *Lo Barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier* (México, Siglo XXI, 1982) et, plus tard, avec *El Barroco literario en Hispanoamérica* (Santa Fe de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991); Graciela Ricci, avec *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina* (Buenos Aires, García Cambeiro, 1985), etc... À la différence des décennies antérieures, plusieurs études monographiques apparurent alors, mais nous nous arrêtons à Irleamar Chiampi, parce que nous considérons que la critique qui se trouve après elle est beaucoup plus dirigée vers le réel merveilleux que le réalisme magique.

C. La timidité française

1. Le fantastique et le surréalisme : deux écritures touchant au réalisme magique

En France, le terme réalisme magique n'eut pas grand nombre d'adeptes et se vit, ainsi, être repoussé par deux autres concepts qui, eux aussi, marquent une réaction contre le réalisme mimétique du XIX^e siècle et l'abstraction expressionniste, c'est-à-dire, le fantastique et le surréalisme. Frôlant, et franchissant même, les barrières de ces deux concepts, le réalisme magique se voit être confondu, assimilé à ces deux notions, qui se rejoignent, de fait, ne serait-ce que par leur source d'inspiration – un certain romantisme, Baudelaire, Rimbaud et le symbolisme – ; toutefois, le réalisme magique s'en différencie par l'attitude que prend le lecteur lors de la fusion des deux mondes, le réel et l'irréel.

La question est d'autant plus problématique que la définition même du fantastique reste ambiguë et soulève des problèmes. Les présupposés sont plus ou moins vagues et d'origines diverses, le fantastique n'ayant, aujourd'hui encore, aucun théoricien et aucune œuvre de référence qui en ait réellement fait un genre. Filipe Furtado partage notre opinion et nous dit que «a exígua reflexão teórica até agora desenvolvida não consegue corresponder ainda à grande fecundidade do fantástico em diversas literaturas, carecendo de análise mais profunda e extensiva tanto o género em si como, sobretudo, numerosos textos que nele se inscrevem»¹¹⁶.

Dès son essor, au XIX^e siècle, une tentative s'est imposée de le définir en genre, d'en identifier son origine, mais, malgré le grand apport donné par Nodier, en 1830, avec «Du Fantastique en littérature»¹¹⁷, le problème reste, aujourd'hui encore, irrésolu. La caractérisation du type de discours, de thématique et des techniques particulières à cette classe de textes littéraires continue à être vague et imprécise. Les tentatives de définition s'amoncellent mais elles s'appuient essentiellement sur une analyse subjective des œuvres appartenant à ce genre, ne laissant aucune place à une délimitation concrète et objective des éléments et des formes qui le constituent.

¹¹⁶ Filipe Furtado, *A Construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 7.

¹¹⁷ Charles Nodier, «Du fantastique en littérature», *Revue de Paris*, décembre 1830 ; reproduit dans *La France fantastique*, Verviers, Marabout, 1973, pp. 17 à 31.

Les romantiques français eurent, sans aucun doute, le privilège de soulever l'hypothèse de l'existence d'un genre fantastique, inspiré chez E.T.A. Hoffmann¹¹⁸. Mais parce qu'ils poussèrent l'imagination jusqu'aux limites de la raison, le contenu sémantique du terme s'est avéré diffus, pouvant même être associé au merveilleux et au surnaturel, déchaînant, tout à la fois un désordre conceptuel et un désordre structurel : le genre étant impossible à définir, il était également impossible d'en délimiter les composantes communes à plusieurs œuvres littéraires. «Dans leur démarche», nous dit Jean Baptiste Baronian,

il semble bien que les romantiques français aient presque toujours cherché à intellectualiser leurs dispositions naturelles au mystère, au surnaturel, voire au morbide, aient à tout moment réglé leurs incertitudes et les équivoques du monde, alors même que celles-ci leur tombaient sous le sens. Très vite, après les remous, après les premières illuminations, le romantisme en France devient un dialogue intense entre l'homme et son milieu social et culturel, à travers lequel le plus important consiste à situer, le mieux possible, le plus logiquement possible, fût-ce avec le lyrisme le plus débridé, une certaine difficulté d'être et de vivre, une certaine inaptitude à accepter la condition humaine.¹¹⁹

Il en ressort donc que le fantastique issu du romantisme est diffus et imprécis, et, par conséquent, voué à la marginalité. Mais une chose reste, néanmoins, sûre : le nouveau regard porté sur l'homme avait changé sa relation avec le monde. Soumis à de nouvelles

¹¹⁸ E.T.A. Hoffmann place le fait extraordinaire dans la vie quotidienne, de manière à ce qu'il puisse y avoir une explication rationnelle possible, qui maintienne le lecteur en suspense. Le fantastique existe lorsqu'il se déclenche une manifestation de perplexité face à un événement incroyable, lorsque se maintient l'indécision entre une explication qui peut être rationnelle ou réaliste et l'acceptation du surnaturel. La réception que les contes d'Hoffmann eurent en France se doit au fait qu'ils correspondent parfaitement aux projets et aux critères esthétiques des romantiques. Le conteur allemand va donc être associé au terme fantastique, que les romantiques français vont hisser au rang de genre, au détriment de l'opinion de Walter Scott, pour qui le fantastique, et plus concrètement le roman, ne pouvait être dissocié de la morale. En somme, Hoffmann est reconnu comme le fondateur du genre fantastique, parce que l'imagination se prête à toute irrégularité, à toute combinaison possible. Joël Malrieu ajoute, à ce propos, «En l'espace de quelques mois, tout a été mis en place, en France, pour propulser une œuvre comme modèle d'un genre encore inexistant, et que les orchestrateurs de cette campagne se gardent bien de définir. En 1830, le fantastique n'existe pas. Les romantiques et leurs représentants vont se charger de le faire exister, au prix d'une série de brouillages. Brouillages sur Hoffmann, nous l'avons vu, mais aussi sur le mot fantastique». Cf. *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 13. Jean Baptiste Baronian ajoute encore, à ce sujet : «En vérité, si Hoffmann inaugure le fantastique moderne, c'est aussi parce que son œuvre se situe au point de convergence et d'aboutissement de plusieurs attitudes littéraires qui, au cours du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, ont cristallisé la plupart des vertus essentielles de l'imaginaire», dans *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 31.

¹¹⁹ Jean Baptiste Baronian, *ibid.*, p. 84.

réalités, où entrent de nouveaux domaines scientifiques comme l'Histoire, la biologie et, surtout, la psychiatrie, l'individu est mené à s'interroger sur l'existence de l'Humanité. Par conséquent, le fantastique n'est pas une réaction absolue contre le positivisme, il en est plutôt un prolongement, dans le sens où il s'en nourrit pour en mesurer les limites et pour en dépasser les frontières.

Mais voilà que le développement de la psychanalyse, au tournant du XX^e siècle, va faire bouger l'emplacement des frontières du réel et déclencher un besoin d'adaptation du fantastique – nous pouvons même dire que la nouvelle façon d'aborder le réel qui s'impose progresse jusqu'au réalisme magique. Grâce à Freud, le psychisme humain ne suscite plus autant d'étrangeté qu'auparavant et le contexte qui, jusque là, avait été favorable au fantastique disparaît, menaçant, dès lors, son existence. D'autre part, le parti pris d'Edgar Allan Poe et de Baudelaire à vouloir le naturaliser va influencer la prise de distance par rapport au fantastique traditionnel. Poe en jetant «un individu inquiétant dans un monde normal», au lieu d'«un individu normal dans un univers inquiétant»¹²⁰, crée un fantastique morbide, à fond chaotique, plein de névroses et de phantasmes, mais à forme logique et parfaite¹²¹.

Le fantastique perd donc de l'ampleur, du prestige au XX^e siècle, et devient un genre marginal que les écrivains renouvellent ou adaptent, selon les circonstances. Mais si cette stagnation, au point de vue production littéraire, existe, il n'en est pas moins vrai, non plus, qu'elle se fait accompagner d'une profonde recherche théorique sur le genre. Comme nous le dit Joël Malrieu, «En même temps qu'il se vidait de sa substance, le fantastique devenait, tardivement, un objet d'étude»¹²².

En somme, ne voulant remettre en question le sens du terme instauré par les romantiques, les théoriciens futurs s'en emparèrent pour l'adopter à une toute autre littérature. Mais, si, pour les romantiques, le fantastique était un excellent moyen d'expression – parce qu'il permettait, du point de vue rhétorique, le rejet des règles, la réhabilitation de la prose, et du point de vue thématique, il favorisait l'idée du héros paria, capable d'établir un contact avec un monde au-delà du réel, au-delà du naturel –, il est

¹²⁰ Jacques Cabau, *Poe par lui-même*, Paris, Seuil, 1960, p. 46.

¹²¹ Poe est reconnu, en France, au moment où s'affinent les théories de l'art pour l'art et du réalisme. Ses textes, *Histoires extraordinaires* et *Nouvelles histoires extraordinaires* sont publiés en 1856 et 1857 grâce à la traduction de Baudelaire.

¹²² *Op. cit.*, p. 36.

également vrai qu'il est «lié à des états de civilisation, à l'évolution des idées philosophiques, psychologiques et scientifiques»¹²³ et, par conséquent, le fantastique doit faire œuvre de définition pour pouvoir être identifié au long des temps, indépendamment de son évolution, de ses transformations et de ses mutabilités.

Ne nous trompons pas, malgré les différentes approches théoriques, le doute subsiste. Les diverses études, visant, soit la genèse du fantastique (Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951¹²⁴), soit une perspective phénoménologique (Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, 1965¹²⁵), soit un affinage classificatoire (Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, 1966¹²⁶), soit les rapports entre gothique et fantastique (Maurice Lévy, *Le Roman «gothique» anglais 1764-1824*, 1968¹²⁷), soit encore la structure et la typologie (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970¹²⁸), constituent des prémices intéressantes dans le domaine de la théorie, mais elles n'ont abouti à aucune définition satisfaisante, dans la mesure où elles se sont appuyées sur de vagues similitudes qui existaient entre les œuvres qui en étaient l'objet d'étude, ignorant leurs «déterminations historiques de production»¹²⁹. Ainsi, le principe structurel avec lequel s'est établie l'étude des œuvres considérées fantastiques ne pouvait qu'aboutir à une erreur de conception, puisque la raison de sa diversité formelle ne fut nullement prise en considération – le seul but désiré ayant été de formuler les règles de fonctionnement générales qui permettraient d'en dégager la structure commune. Au lieu d'établir une comparaison entre les œuvres, dites fantastiques, de tous les temps, afin d'en dégager les points communs qui aideraient à en définir le genre, la tendance fut essentiellement de réunir ces œuvres, mélangeant, à la ressemblance de l'approche qu'en avaient fait les écrivains et les théoriciens du XIX^e siècle, époques et inspirations, c'est-à-dire, sans remettre en question la démarche suivie jusque là. En somme, la difficulté que

¹²³ Raymond Trousson, «Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, op. cit., p. 34.

¹²⁴ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

¹²⁵ Louis Vax, *La Séduction de l'étrange : Etude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965.

¹²⁶ Roger Caillois, *De la féerie à la science fiction : Anthologie de la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

¹²⁷ M Lévy, *Le Roman «gothique» anglais 1764-1824*, Toulouse, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968.

¹²⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

¹²⁹ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 146.

nous éprouvons, aujourd'hui encore, à définir le genre, nous vient de ce romantisme tardif dont nous ne nous sommes pas encore libérés.

Ces théoriciens du XX^e siècle ont, néanmoins, permis que la production fantastique des cinquante premières années du siècle passé cesse d'être considérée avec mépris et vouée à la méconnaissance, facilitant, par là même, son développement. Mais, le fantastique a, sans aucun doute, évolué tout au long du siècle – et c'est dommage que ceci n'ait pas été pris en considération – : le contexte historique ayant changé, la production littéraire en question a dû, naturellement, souffrir un renouvellement qui lui permît de ne pas périr. Le sentiment du lecteur du XX^e siècle n'est, forcément, plus le même que celui des siècles passés et, par conséquent, le jugement porté sur les œuvres fantastiques est, désormais, de tout autre ordre. De nouveaux frissons doivent éveiller son esprit, en prise à la technologie et à la science, dans la mesure où l'expression de l'horreur pure ne lui est plus satisfaisante. Il faut donc, à l'artiste, trouver d'autres formes pour exprimer son angoisse et sa condition humaine. Les revenants et les châteaux hantés n'alimentant plus autant l'imaginaire de l'homme du XX^e siècle, de nouvelles formes doivent prendre place pour le satisfaire, comme, par exemple, la science-fiction, où les extraterrestres et les planètes lointaines et méconnues suscitent grand intérêt. Nous aborderons plus amplement le sujet, mais il est important que nous réfléchissions quelques instants à un point crucial : nous ne pouvons pas oublier, qu'avec la science-fiction, l'homme visé est l'homme du futur, vivant dans une société imaginée, l'étrange naissant d'un monde encore inconnu. Le fantastique traditionnel s'intéresse surtout à l'homme social du moment, l'insolite faisant partie du réel. Louis Vax nous dit bien à ce sujet :

L'art, oeuvre de l'homme, parle toujours à l'homme de lui-même. La science-fiction s'intéresse à l'homme de demain, c'est-à-dire l'homme des sociétés futures. Cet homme social futur diffère profondément de l'homme 'psychique', autistique, solitaire, qui est le héros-victime habituel du conte fantastique.¹³⁰

L'opinion que nous avons manifestée au sujet des tentatives de définition du fantastique peut être réaffirmée quand il s'agit de définir le réalisme magique. A défaut d'une étude comparée des œuvres les plus représentatives de la tendance, la théorie ne présente point de dénominateurs communs qui aideraient à en faire une poétique, mais

nous essaierons de trouver chez certains auteurs français et dans certaines de leurs œuvres les marques qui nous permettront de définir le réalisme magique français¹³¹.

Si, selon Louis Vax, «le fantastique est perçu par la sensibilité, au même titre que le gracieux, le tragique ou le comique»¹³², il est bien loin «d'être inféré par l'entendement»¹³³ et, par conséquent, c'est le sentiment même du lecteur qui soutient les virtualités du genre¹³⁴. Afin de fuir à cet excès de subjectivité, un autre courant vient s'y opposer, en s'appuyant essentiellement sur l'analyse même du récit appelé fantastique¹³⁵. Comme nous l'avons vu précédemment, cette tendance possède également ses lacunes : il ne suffit, en aucun cas, de prendre en compte la structure même de l'œuvre, si l'on ignore les conditions qui ont environné sa réalisation. Par conséquent, les théories de Louis Vax, de Roger Caillois et d'Irène Bessière viennent s'opposer à celle de Tzvetan Todorov, qui réfutait cette notion de sentiment de l'étrange et de l'insolite, reléguant cet effet aux psychologues ou aux psychanalystes.

Sans doute serait-il intéressant de ne pas oublier que l'effet ressenti à la lecture d'un récit fantastique correspond à un *effet de lecture* et que, en toute conséquence, le problème doit, tout aussi bien, se situer au niveau de l'analyse du récit qu'au niveau des processus de lecture.

Dans le récit fantastique, le surnaturel fait irruption dans un monde conduit par la raison, Roger Caillois ajoute que «tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu,

¹³⁰ Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1963 (1960), p. 121.

¹³¹ Nous n'avons, évidemment, pas choisi Mac Orlan, Supervielle, Alain-Fournier, Cocteau, Giono, Marcel Aymé, André Dhôtel, Green, Gracq, Bonnefoy et Tournier arbitrairement. Cependant, d'autres auteurs et d'autres œuvres auraient pu faire partie de notre corpus, comme, par exemple, et peut-être : André Schwarz-Bart, Giraudoux, Vian, Valéry Larbaud, etc. Le choix des auteurs et des œuvres fut très difficile et celui-ci peut, d'ailleurs, être contesté, mais nous espérons mener notre tâche à bon terme.

¹³² Louis Vax, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 19.

¹³³ *Ibid.*.

¹³⁴ Bien que Louis Vax, et dans une certaine mesure Roger Caillois, essaient de compléter, d'annuler certaines insuffisances de l'orientation suivie par l'anglais Howard Phillips Lovecraft, ils continuent à défendre l'importance des réflexes émotionnels que toute œuvre fantastique doit susciter chez le destinataire (Cf. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, , Dover Publications, 1973). Parce que cette théorie de Lovecraft revêt un caractère beaucoup trop subjectif, en faisant dépendre l'existence du genre à la superstition ou au scepticisme de l'auteur – que d'autres critiques étendront au lecteur –, une autre tentative de définition s'acharnera sur une analyse objective du texte ou des textes. Cette attitude a surtout été prise par les critiques français et belges des années cinquante, qui, légitimement, ont essayé de défendre la naissance du genre en France avec Jacques Cazott, en 1772.

¹³⁵ Comme nous l'avons déjà vu, Pierre-Georges Castex, fait partie de cette orientation théorique, avec *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit. ; ainsi que Max Milner, avec *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960 ; et Jean Bellemain-Joël avec «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, n° 2, Paris, Larousse, 1971.

irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne»¹³⁶. L'effet de fantastique dépend du narrateur, puisqu'il doit être capable de susciter des phénomènes singuliers tels que la peur, l'angoisse, le suspense, la surprise, afin de faire naître «l'inquiétante étrangeté» dont nous parle Freud¹³⁷ – qu'il affirme se trouver tout aussi bien dans le vécu que dans la lecture du fantastique, la première provoquant une impression désagréable et la deuxième du plaisir. Louis Vax va développer cette théorie énoncée par Freud, mais en essayant de l'expliquer sous une perspective phénoménologique, dans le sens où l'émotion naîtrait de la lecture même du récit. Selon cet auteur, le lecteur est mis «en présence d'une donnée – sensorielle, logique, axiologique – qui [est] absurde, impossible, monstrueuse»¹³⁸ mais qu'il ne peut corriger. Bien qu'il ne comprenne pas tout, il accepte le phénomène, le plaisir se situant au niveau de la lacune cognitive. Rachel Bouvet soutient cette hypothèse et l'explique :

C'est parce qu'il y a absence au plan de la construction de la signification, parce qu'il y a des lacunes, des vides, que le plaisir peut se loger. (...) L'effet fantastique ne se produit que dans un contexte bien précis : celui de la lecture-en-progression d'un récit fantastique. (...) Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien.¹³⁹

Nous constatons donc que le fantastique alimente le doute et l'ambiguïté ; comme nous le dit Irleamar Chiampi, l'incrédulité y est constante :

a fantasticidade é, fundamentalmente, un modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida). A simplicidade dessa fórmula não pretende escamotear as dificuldades de definição de um gênero transcultural e trans-histórico, fazendo da psicologia do leitor (extratextual, subjetiva) sua condição estruturante. O medo é entendido aqui em acepção intratextual,

¹³⁶ Roger Cailliois, «Au cœur du fantastique», *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1965, p. 74.

¹³⁷ Sigmund Freud, «L'inquiétante étrangeté», *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985, pp. 209-263.

¹³⁸ Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., p. 171.

¹³⁹ Rachel Bouvet, *Etranges récits, étranges lectures : Essai sur le fantastique dans la littérature*, Balzac-Le Griot, Montréal, Québec, Canada, 1998, p. 73.

ou seja, como *um efeito discursivo* (um modo de...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural).¹⁴⁰

Irlemar Chiampi reconnaît que l'émotion ne doit pas être le seul élément pris en considération pour la caractérisation du fantastique, mais il est, selon elle, indispensable, parce que c'est l'irrésolution du lecteur, son incapacité de décider entre une explication rationnelle des faits et une explication surnaturelle qui le justifient.

Ana María Barrenechea caractérise elle-même le fantastique après avoir effectué une analyse du fantastique de Tzvetan Todorov. Ainsi, elle part de deux éléments importants pour établir sa caractérisation, tels que : «la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios» dans le récit ; «la problematización o no problematización de ese contraste. Aclaro bien : la problematización de su convivencia (in absentia o in praesencia) y no a duda acerca de su naturaleza»¹⁴¹. Et elle continue son parcours théorique en ajoutant que le centre d'intérêt de la littérature fantastique se trouve dans la «violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita»¹⁴². Le fantastique ainsi défini, il est donc plus facile d'en établir la distinction avec le réalisme magique, dans la mesure où l'auteur considère que toute relation «non problématisée», naturelle entre l'ordre réel et l'ordre irréel est plutôt du domaine du merveilleux. Par conséquent, la question se situe au niveau de l'*attitude* du narrateur face au réel, qui vise l'acceptation naturelle de l'étrange, de l'extraordinaire de la part du lecteur : aucune justification n'est donnée pour que l'assimilation des deux mondes se produise.

Moyennant ces difficultés éprouvées à définir le fantastique, essayons plutôt d'en délimiter les frontières avec le réalisme magique et de voir dans quel sens tous deux se touchent et se distancient. D'ailleurs, parce que nous estimons également que «el deslinde de lo fantástico no [puede] conducir a una definición positiva del realismo mágico»¹⁴³, il

¹⁴⁰ *O Realismo maravilhoso*, op. cit., p. 53. L'auteur explique encore que c'est la «peur atavique, consciente du surnaturel, du méconnu, provoquée par la rupture entre le réel et l'imaginaire, qui garantit la fantasticitè» (la traduction de cette citation nous appartient).

¹⁴¹ Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, n° 80, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1972, pp. 392-393.

¹⁴² *Ibid.*, p. 393.

¹⁴³ Cf. Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, University of America, 1998, p. 316.

nous faut établir des rapprochements pour mieux en marquer la différence et pour mieux le définir selon ses moyens mêmes¹⁴⁴.

Le réalisme magique semble, sans aucun doute, constituer un «prolongement du fantastique»¹⁴⁵ – ne serait-ce que par la valeur sémantique que les termes «magique» et «fantastique» possèdent et qui désigne une nouvelle perception du réel – ; mais, bien qu'il en possède des caractéristiques communes – comme la remise en question de la raison, la critique de la fonction du lecteur dans le roman traditionnel, le travail stylistique visant la persuasion du lecteur, le surnaturel, le désordre causal, les artifices du temps et de l'espace –, c'est dans la façon particulière d'introduire l'insolite dans le réel et dans le sentiment du lecteur que nous devons voir la différence entre les deux¹⁴⁶.

Dans le réalisme magique l'attitude du lecteur est autre : le narrateur le persuade d'accepter l'insolite comme «una visión alterna a la suya, pero igualmente válida, como un lenguaje otro, que traduce realidades esenciales que escapan a su propio lenguaje anquilosado y racional, entonces se le hace acceder a una fe relativa, que sin embargo le

¹⁴⁴ La confusion entre les deux termes se doit, comme nous l'avons déjà vu, essentiellement à Angel Flores, d'autant plus qu'il s'est servi de Borges pour illustrer la tendance littéraire réaliste magique, mélangeant le "fantastique" et le "magique", établissant une équivalence néfaste pour la réalisation de sa définition du réalisme magique. (Cf. Angel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*, XXXVIII, New York, Kraus Reprint, 1955, pp. 187-192).

¹⁴⁵ Termes repris à Raymond Trousson, «Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, Centre d'Etude des Avant-Gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1987, p. 33. D'autres encore partagent cette opinion : Angel Flores (Cf. op. cit.), comme nous l'avons déjà vu, Graciela Maturo (*La Polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas*, Buenos Aires, Tekne, 1979) et Antonio Planells («La polémica sobre el realismo mágico en Hispanoamérica», *Revista Interamericana de Bibliografía*, n° 4, 1987) soutiennent que tous deux, fantastique et réalisme magique, réagissent contre le positivisme, le réalisme/naturalisme du XIX^e siècle et que, par conséquent, la littérature réaliste magique est une catégorie de la littérature fantastique. Toutefois, Alicia Llarena va plus loin et ajoute que «se toma al realismo mágico como el argumento idóneo para revisar, y reclamar, el nuevo rumbo de lo fantástico en el siglo XX, concentrando el objetivo del trabajo crítico en la reivindicación de una nueva nomenclatura. Afortunadamente, sin embargo, esta vinculación [és] errónea» (Alicia Llarena, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: Una cuestión de verosimilitud*, Las Palmas, Hispamérica, 1997, p. 54). L'auteur rejette donc que le réalisme magique puisse être considéré l'évolution du fantastique. D'autres, encore plus catégoriques, affirment qu'il n'existe aucune liaison de subordination et que le principe du réalisme magique se distancie de celui du fantastique par la synthèse qu'il établit entre le réel et le surnaturel : Luis Leal («El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, n° 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), Enrique Anderson Imbert (*El Realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976) et Irleamar Chiampi (*O Realismo maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1980).

¹⁴⁶ Déjà Maupassant, considéré fantastique, avait essayé de dévoiler la magie qui se trouvait dans le réel – comme dans *Le Horla* – ; grâce à sa perception particulière du monde extérieur, il était parvenu à annuler la division entre l'objectif et le subjectif. Il avait fui la logique, la raison et le bon sens pour chercher ce qui se cachait derrière l'ordinaire, le réel.

permite descubrir lo maravilloso, donde antes no hallaba sino lo trivial o lo exótico»¹⁴⁷, nous dit Erik Camayd-Freixas.

En somme, le fantastique implique «un consensus collectif sur la nature de la réalité» alors que le réalisme magique «instaure une perception plus subjective du monde»¹⁴⁸. N'oublions pas que les circonstances de la Première Guerre Mondiale avaient mené à une profonde crise de valeurs qui eut ses reflets, en Allemagne, dans la littérature et que, par conséquent, le surgissement de la Nouvelle Objectivité avait à voir avec cette volonté de reconstruire le réel par le psychisme¹⁴⁹.

Avec le réalisme magique, le familier, le quotidien est perçu sous un nouvel angle, sous l'angle du psychisme de l'auteur, créant une réalité magique autonome que le lecteur va retrouver dans la composition selon «un propos théorique de dévoilement ontologique»¹⁵⁰.

Il s'agit donc, pour le lecteur, de se libérer, ne serait-ce que pendant l'acte de lecture, de la raison, afin de croire à ce qui est narré ou, plus spécifiquement, à ce qui est étrange ou extraordinaire. Évidemment, la narration doit faire oeuvre de persuasion et de séduction ; elle doit user de moyens subtils pour éviter l'incrédulité qui naît de la co-présence des deux niveaux, le littéral et l'allégorique. Le lecteur avance selon cette double perspective et adopte cette nouvelle notion de réalité, accepte cette vision qui peut être différente de la sienne, mais qu'il considère tout à fait valable. Toutefois, il ne s'agit pas d'une acceptation découlant d'un jeu ludique entre auteur et lecteur, mais d'un consentement de la part d'un lecteur qui a une attitude critique.

Nous suivons de près l'opinion d'Amaryll Chanady, dans *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy* lorsqu'elle établit la différence entre fantastique et réalisme magique. Selon elle, le fantastique élabore textuellement une antinomie entre le naturel et le surnaturel ; il reconnaît le naturel comme valable, de sorte que l'apparition du surnaturel est admise comme illogique et, par conséquent, déconcerte le

¹⁴⁷ Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Marquez*, Lanham, University of America, 1998, p. 91.

¹⁴⁸ Cf. Raymond Trousson, *op. cit.*

¹⁴⁹ Raymond Trousson ajoute encore que «La *Neue Sachlichkeit* – nouvelle objectivité, ordre froid – revient aux précisions scrupuleuses du naturalisme, mais dans un autre esprit, qui met en cause l'ordonnance et la cohérence signifiante du réel et cesse de souligner le caractère rassurant et logique de l'univers objectif pour mettre au contraire en évidence son aspect problématique, détenteur de mystère», (Cf. *ibid.*, p. 40).

¹⁵⁰ *Ibid.*

lecteur ; l'auteur se refuse à élucider les faits et à résoudre l'antinomie. Tout au contraire, dans le réalisme magique, les deux perspectives antinomiques en conflit ont leur cohérence : l'une d'entre elles part de la vision rationnelle de la réalité, alors que l'autre accepte le surnaturel comme faisant partie du normal et du quotidien¹⁵¹. La différence entre le fantastique et le réalisme magique se situe donc au niveau de l'*attitude* du narrateur face à la présence de l'insolite. Nous réitérons l'affirmation de Sandro Abate lorsqu'il nous dit : «Mientras que en la literatura fantástica, la causalidad es problematizada, en el Realismo Mágico ésta no existe, disolviéndose la antinomia entre lo natural y lo sobrenatural»¹⁵², évitant la subversion du quotidien et du réel. Partant donc de ce principe, la technique du point de vue sert, clairement, à marquer la distinction entre les deux.

Attiré lui aussi par le fantastique, le surréalisme use du surréel comme une «synthèse vivante du réel et de l'irréel, de l'immédiat et du virtuel, du banal et du fantastique»¹⁵³. Cette affirmation de Michel Carrouges, et d'après l'opinion que nous avons émise auparavant, révèle une certaine proximité avec le réalisme magique. D'ailleurs, alors que pour l'influence du fantastique sur le réalisme magique, l'opinion se divise, dans le cas, plus précisément, du surréalisme, la critique est pratiquement unanime : il existe, entre les deux, des caractéristiques communes. José Luis Sanchez Ferrer nous donne quelques éléments qui nous permettent d'établir une approximation :

Surrealismo no significa antirrealismo, puesto que no pretendió oponerse al llamado mundo real; de hecho también fue conocido como superrealismo. Tan sólo investiga en la 'otra' realidad, la de la mente humana, la de las pesadillas, los complejos, anhelos y frustraciones que tanto influyen en el comportamiento individual y social del hombre.

¹⁵¹ Cf. Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985. Ana María Barrenechea nous dit encore que «lo fantástico es la subversión del orden racional con sentido problemático» («Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, n° 90, 1972, p. 395), et Luis Leal complète notre idée en affirmant que, dans le réalisme magique, «lo irreal aparece como parte de la realidad» («El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, n° 4, 1967, p. 234).

¹⁵² «A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26 I, Madrid, Universidad Complutense, Servicios de Publicaciones, 1997, p. 152.

¹⁵³ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 24.

La manifestación del subconsciente se evidencia a través del sueño, como demostró Freud (...) ¹⁵⁴

Le subconscient individuel se manifeste donc par le magique et le merveilleux en littérature, mais alors que, dans le fantastique, le surnaturel émerge du réel, dans le surréalisme, le merveilleux se trouve dans une supra-réalité, qui constitue, tout en s'y différenciant, un prolongement de la réalité quotidienne. Breton lui-même nous dit :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. ¹⁵⁵

Et il ajoute encore : «le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau» ¹⁵⁶. Il doit être recherché dans «une sur-réalité distincte du réel quotidien, (...) obtenue par la fusion du rêve et de la réalité» ¹⁵⁷, pour que s'obtienne une osmose des deux.

Contrairement au surréalisme, le réalisme magique attribue une autre origine au merveilleux :

El realismo mágico, en cambio, parte de esa realidad circundante y cotidiana, pero tomándola como materia bruta que, una vez elaborada por el artista, se transforma en realidad mágica. ¹⁵⁸

Nous sommes d'accord avec Alexis Márquez Rodríguez dans le sens où, dans le réalisme magique, le merveilleux existe dans la réalité par la *perception* de l'artiste, par l'interprétation qu'il en fait.

Nino Frank insiste particulièrement sur la spécificité du réel réaliste magique :

[La formule] postule d'abord, face au surréalisme nouveau-né, une adhésion absolue au réel sous toutes ses formes, plus encore, à quelque réel quasi kantien en soi (et le souvenir du surréel d'Apollinaire n'est pas loin), un réel appréhendé non par la voie

¹⁵⁴ José Luis Sanchez Ferrer, *El Realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Anaya, 1990, pp. 33-34.

¹⁵⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 24.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Raymond Trousson, «Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 40.

vériste et traditionnelle, mais par des fulgurations poétiques, toujours cet 'esprit nouveau' où se concrétise l'air moderniste et internationaliste du temps.¹⁵⁹

Le visible laisse donc place à l'invisible, au caché, et permet que le réel soit envisagé d'une toute autre façon. Le psychisme participe à la découverte de cet autre côté de la réalité et, établissant un rapport dialectique avec le réel, il reconstruit une réalité magique. «Lo mágico», nous dit encore une fois Sanchez Ferrer, «habrá que buscarlo dentro de la misma vida real y en las contradicciones que ésta ofrece»¹⁶⁰.

Antonin Artaud, sans jamais faire référence au terme réalisme magique, émet une opinion intéressante :

Dans la peinture française actuelle, il y a, contre le surréalisme, une réaction marquée, représentée surtout par le jeune peintre Balthus qui, las d'une peinture d'embryons, cherche à organiser son monde, un monde bien à lui, où il profite cependant des sondages en profondeur que l'authentique pensée surréaliste a opérés dans le domaine de l'inconscient. La peinture surréaliste était une négation du réel, une sorte de discrédit fondamental jeté sur les apparences. S'il ne nie pas les objets, le monde surréaliste les désorganise ; dans sa conception des choses, il installe en premier lieu un divorce entre l'illimité et la raison. On n'y trouve pas de différence entre le monde des rêves et celui de la raison appliquée. Les formes de la culture surréaliste vivent dans une lumière d'hallucination. En lutte contre ce divorce et cette destruction, Balthus reprend le monde à partir des apparences: il accepte les données des sens, il accepte celles de la raison; il les accepte mais les réforme; je dirai encore mieux qu'il les refond.¹⁶¹

Alejo Carpentier accuse le surréalisme d'user du merveilleux dans les livres, dans les «choses préfabriquées», mais de, très rarement, le rechercher dans la réalité même¹⁶². Plus que d'essayer de découvrir la force poétique des objets et de la peindre, il crée son oeuvre d'art avec l'intention d'y introduire des éléments insolites qui puissent modifier la réalité et, par conséquent, en donner une vision merveilleuse. Tout y est pensé, calculé pour faire naître la particularité, la singularité et, par conséquent, le «mystère [est] fabriqué»¹⁶³.

¹⁵⁸ Alexis Márquez Rodríguez, *Lo Barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982, p. 50.

¹⁵⁹ Nino Frank, «Réalismes italiens entre 1918 et les années 30», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, op. cit., 1980, p. 444.

¹⁶⁰ Op. cit., p. 34.

¹⁶¹ Antonin Artaud, «La jeune peinture française et la tradition», *Les Réalismes 1919-1939*, op. cit., p. 227.

¹⁶² Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 72-73.

¹⁶³ Ibid., p. 73.

Evidemment, Alejo Carpentier, comme nous le savons, défend avec véhémence son origine latino-américaine – n’oublions néanmoins pas que cet écrivain a vécu à Paris et a côtoyé de près le surréalisme, et que, revenu dans son pays, il a cherché à l’adapter à une nouvelle culture, à une autre réalité – et prétend, dès lors, marquer une distance avec le surréalisme¹⁶⁴. Ainsi, il use du terme réel merveilleux – comme nous le verrons plus tard – pour justifier sa position. Selon lui, le réel merveilleux, plus que le réalisme magique, est profondément sud-américain, dans la mesure où il se trouve «al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano»¹⁶⁵. Il pousse plus loin sa pensée et ajoute : «lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano»¹⁶⁶. Indépendamment de cette volonté d’Alejo Carpentier de vouloir faire du merveilleux le patrimoine original d’Amérique latine, son attraction pour le merveilleux se doit, tout comme pour les réalistes magiques :

(...) of his contact with Surrealism. In general terms, the concept of the marvellous implies a sense of wonder produced by unusual, unexpected, or improbable phenomena. It may occur naturally, may be the result of deliberate manipulation of reality or its perception by the artists, or may be produced by magic or supernatural intervention. In any case, it involves the presence of something different from the normal.¹⁶⁷

La différence se situe donc bien au niveau de la nature du merveilleux et des mécanismes utilisés pour le créer, les réalistes magiques rejetant toute la verbosité surréaliste et insistant sur le rôle d’un narrateur qui se veut ingénu.

Le réalisme magique prétend reproduire les choses concrètes de manière à rendre visibles le merveilleux qu’elles cachent. Mais le magique, le merveilleux se situe dans l’acte de perception¹⁶⁸ plus que dans le monde objectif en soi. La réalité est, sans aucun doute, merveilleuse, il faut savoir l’interpréter et y trouver sa spécificité magique.

¹⁶⁴ Amaryll Chanady nous dit que «This apparently paradoxical rejection of those whose influence is obvious can be considered a symbolic parricide due to the inevitable anxiety of influence of formerly colonized societies. But what is significant is the criterion for establishing a distinction between French Surrealism and the Latin American marvellous real» (Cf. «The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms», Lois Parkinson Zamora et al., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995, p. 138).

¹⁶⁵ Alejo Carpentier, *op. cit.*.

¹⁶⁶ *Ibid.*.

¹⁶⁷ Richard A. Young, *Carpentier: El reino de este mundo*, London, Grant & Cutler Ltd, 1983, p. 34.

¹⁶⁸ Cf. Irleamar Chiampi, *O Realismo maravilhoso*, *op. cit.*, p. 22.

En somme, dans le réalisme magique, l'interprétation du monde extérieur se fait par la conscience : le réel est observé par la raison, mais il doit se faire accompagner par le rêve, par l'imaginaire, pour être redécouvert.

Nous considérons donc que le réalisme magique suit, d'une certaine façon, les pas du surréalisme, bien que les marques de sa présence en France y soient quasiment inexistantes¹⁶⁹. Aujourd'hui encore, le grand poids que le surréalisme continue à avoir offusque l'interprétation de certaines oeuvres qui lui étaient contemporaines.

Pendant les années 20, cette école, représentant déjà l'irréversible inquiétude humaine par l'imagination, par la révolte, happe le réalisme magique : elle est beaucoup plus proche du prolétariat et du réalisme socialiste que ce dernier. D'autre part, comme nous le dit Seymour Menton :

At the same time, surrealism, which had emerged in 1924 in Paris with a much more coordinated program and a more dramatic form of experimentation, clearly overshadowed magic realism and attracted greater attention on the international scene.

Indeed, some artists clearly evolved from magic realism to surrealism.¹⁷⁰

Irene Guenther partage également notre opinion, puisqu'elle nous dit : «Some art historians have argued that its under-utilisation in France is largely due to its overshadowing by the surrealist movement, which became increasingly successful in the late 1920s»¹⁷¹.

Nous pensons toutefois que, malgré son énorme retentissement, le mouvement surréaliste ne fut, en aucune façon, assez vaste pour occuper tout le champ littéraire de ces années là et que, par conséquent, toute autre tendance put y trouver sa place.

Mais là n'est très certainement pas la seule raison du silence qui rôde autour du réalisme magique. Elle est également de tout autre ordre, d'ordre politique, et nous pouvons l'expliquer ainsi : le réalisme magique a, depuis ses débuts, été associé au régime

¹⁶⁹ Ne serait-ce que pour s'affirmer, cette tendance a, tout d'abord, constitué une lutte contre ses propres avant-gardes: le rappel à l'ordre patageant, les «post-ismes» étant devenus apprivoisés, les innovations étaient inexistantes, et, ainsi, le surréalisme fut reçu comme le grand mouvement littéraire et artistique de l'époque en France.

¹⁷⁰ Seymour Menton, *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*, London and Toronto, Associated University Presses, 1983, p. 66.

¹⁷¹ Irene Guenther, «Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic», *Magical Realism: Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora et al., Durham & London, Duke University Press, 1995, p. 56.

Nazi¹⁷² – bien que, lors de l'avènement du National Socialisme en 1933, les artistes réalistes magiques allemands aient été obligés d'émigrer ou condamnés à un exil interne, beaucoup de leurs travaux ayant même été brûlés –. Selon Irene Guenther :

The Vichy government's collaboration with the Third Reich during the German occupation of France from 1939-1944 – its agreement with many Nazi cultural policies, albeit in varying forms; its resolve to rid France of 'cultural decadence'; and its nod, like that of the Nazis, to certain artists earlier categorised as Magical Realists (André Derain, for instance, who was 'acceptable' to and worked with both the Vichy and German governments) – may also explain the virtual absence of Magic Realism/New Objectivity from French art historical discourse.¹⁷³

Mais, nous ne devons néanmoins pas nous éloigner du fait que la première influence de cette tendance, initialement picturale, fut le Réalisme Nouveau, avec Fernand Léger, et l'Ecole Naïve d'Henri Rousseau et que, par conséquent, il serait, tout au moins, attendu que le terme ait une certaine répercussion, ne serait-ce que dans le domaine de la peinture française.

Nino Frank affirme, d'ailleurs, que le réalisme magique y était connu :

Je me souviens, lors de la préparation de la revue *900*, d'une visite chez Edmond Jaloux, dans son appartement du Palais Royal, où ce critique influent des Nouvelles Littéraires me demandait des précisions (et on sait le goût que portent les critiques aux formules cataloguées) : s'agirait-il de futurisme, de surréalisme – le terme venait d'être lancé –, ou autres guitares ? Dans mon embarras, m'accrochant au nom de Pierre Mac Orlan, choisi comme parrain français de l'entreprise et féru, à l'époque, de «fantastique social», j'adopte ce réalisme magique où j'en vois un succédané – le fantastique mué en magique, le social en réel –, et mon Jaloux d'entrer aussitôt en réflexion là-dessus, en hochant la tête avec satisfaction.¹⁷⁴

¹⁷² D'ailleurs, déjà auparavant, Ernst Bloch avait porté une accusation contre la Nouvelle Objectivité, qu'il culpabilisait d'avoir aidé à l'accession du nazisme (Cf. à ce sujet, Jean Clair, *De la Nouvelle Objectivité à l'art national-socialiste ou l'inversion des signes*, Travaux X, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1980).

¹⁷³ *Ibid.*.

¹⁷⁴ Cf. *Les Réalismes 1919-1939*, *op. cit.*, p. 444. L'auteur ajoute par la suite que, lors de la rencontre avec Bontempelli, il raconte à celui-ci l'épisode avec Edmond Jaloux et que le critique italien décide, d'immédiat, de faire du réalisme magique le principe fondamental de la revue *900*, dont il est l'animateur. Deux informations nous ont surprises lorsque nous les avons découvertes : d'une part, le nom de Pierre Mac Orlan, cité par Nino Frank, alors que nous l'avions, nous-même, déjà choisi, parmi d'autres, pour essayer de rapprocher certaines œuvres de la littérature française de la tendance réaliste magique ; d'autre

Le terme faisait donc partie du lexique d'une certaine critique française, sans doute en marge, mais aux aguets, cherchant d'autres contrées, parcourant d'autres chemins, très souvent minés par ce qui avait fini par être institutionnellement accepté : le surréalisme.

Après la deuxième guerre mondiale, le surréalisme perdit son ampleur et le réalisme magique essaya de refaire surface, et il y parvint dans certains pays d'Europe, tels que la Belgique et l'Allemagne, mais, en France, sa valeur critique – bien que légère – teint à la divulgation de la littérature sud-américaine, personne n'osant, aujourd'hui encore, s'approprier du terme, l'adapter à la littérature française et oser le placer aux côtés du surréalisme – sans doute, aussi, parce que le concept ne respectait pas l'ordre générique conventionnel auquel la critique française se trouvait profondément attachée.

2. Le réalisme magique français : un mélange des genres ?

Depuis Aristote, la critique littéraire associe le besoin de savoir ce qu'est un genre littéraire au besoin de savoir ce qu'est la littérature. Et, ainsi, naissent les catégories génériques qui forment un tout organique : la littérature. L'œuvre, pour qu'elle soit littéraire, doit obéir à un certain nombre de conditions que l'auteur doit respecter et que le lecteur doit retrouver. Ces règles génériques existent, selon Tzvetan Todorov, «comme des 'horizons d'attente' pour les lecteurs, des 'modèles d'écriture' pour les auteurs»¹⁷⁵.

Jean-Marie Schaeffer complète cette idée et nous dit que «la généricité d'un texte, bien qu'étant le résultat de choix intentionnels, ne dépend pas seulement de ces choix, mais aussi de la situation contextuelle dans laquelle l'œuvre voit le jour ou dans laquelle elle est réactualisée. L'auteur propose, le public dispose (...)»¹⁷⁶.

Ainsi, telle que la société, les genres souffrent une évolution : ils changent, se transforment, s'adaptent. D'ailleurs, Tzvetan Todorov nous en donne un exemple :

part, Seymour Menton, dans *Historia verdadera del realismo mágico*, cite également le nom d'Edmond Jaloux lorsqu'il fait une chronologie du terme et essaie de montrer qu'il n'a pas été absent en France. Selon lui, Charles Plisnier soutenait que le terme existait en France et que le premier à l'avoir inventé avait été Edmond Jaloux (Cf. *op. cit.*, p. 224) – bien que nous sachions, par Nino Frank, que ceci n'est point vrai, cette approximation se révèle être, tout de même, intéressante. Ces deux constatations ne servent, évidemment pas, de preuve incontestable de l'existence du terme dans la littérature française, mais il ne reste pas de doute qu'il est passé par la bouche de certaines personnalités littéraires, et que, par conséquent, certains d'entre eux s'y sont intéressés.

¹⁷⁵ Cf. *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

¹⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1959, p. 153.

Ce ne sont pas les genres qui ont disparu, mais les genres du passé, et ils ont été remplacés par d'autres. On ne parle plus de poésie et de prose, de témoignage et de fiction, mais du roman et du récit, du narratif et du discursif, du dialogue et du journal.¹⁷⁷

Et il ajoute encore une chose importante : «un texte n'est pas seulement le produit d'une combinatoire préexistante (...) il est aussi une transformation de cette combinatoire»¹⁷⁸. Donc, un nouveau genre n'est que la transformation d'un ou de plusieurs genres antérieurs. Une œuvre peut, d'ailleurs, appartenir à plusieurs genres à la fois et c'est, peut être, ce qui en fait sa richesse. Dominique Combe, dans son œuvre *Les Genres littéraires* pousse un peu plus loin cette idée et fait le commentaire suivant :

C'est peut-être aujourd'hui le propre des oeuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle, respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques.¹⁷⁹

Actuellement, et tout au long du XX^e siècle, nous vérifions qu'il est de plus en plus difficile de situer une œuvre sous une désignation générique traditionnelle, parce que, d'une part, le traitement du langage est tout autre, la relation entre le narrateur et les personnages ayant changé et, d'autre part, parce que les différents niveaux de réalité, ou les codes de référence, ne sont plus les mêmes. Il faut, par conséquent, concevoir que tous ces éléments doivent fonctionner comme des indicateurs pour un nouveau genre.

Certains auteurs, comme Julien Gracq, refusent même d'user du type de catégorisation traditionnelle :

Ces mots «récit», «roman» et «nouvelle» ont l'inconvénient de découper la production littéraire en compartiments que rien ne justifie vraiment. Je ne leur attache qu'une valeur toute relative. J'ai tendance à appeler récit une fiction plus longue qu'une nouvelle, mais qui se développe de façon linéaire au fil du temps, sans donner lieu à l'intrigue plus ou moins enchevêtrée qui passe pour caractériser le «roman» traditionnel.¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁸ Cf. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970, p. 11.

¹⁷⁹ Paris, Hachette, 1992, p. 151.

¹⁸⁰ Lettre personnelle, mars 1993. Néanmoins, il insiste sur le fait que son œuvre, *Un balcon en forêt*, est un récit et non un roman, parce que le premier repose sur le critère de temps et le deuxième sur le critère

Avec le phénomène un peu artificiel du Nouveau Roman, il fut prédit que le roman réaliste, qui eut son apogée au XIX^e siècle, et qui marqua encore grandement sa présence dans la première moitié du XX^e siècle, allait disparaître. De grands chefs-d'œuvre naquirent et changèrent définitivement la vision du roman : le souci était moins le contenu du roman que sa forme et son écriture ; le travail intense sur le fonctionnement du langage et sur l'inconscient fit donc supposer que ces nouvelles formes romanesques allaient détrôner le mode réaliste – qui le fut, sans aucun doute, si nous considérons le réalisme sous les bases théoriques dix-neuviémistes –, mais l'intention n'était, en fait, pas du tout là : «L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé», nous dit Michel Butor¹⁸¹.

Mais cette mode littéraire française que fut le Nouveau Roman au milieu du XX^e siècle a ses dus dans «les diverses inventions et [les] divers courants qui [se sont imposés] avant lui» nous dit R. M. Albérès¹⁸², et il insiste sur le fait que, depuis 1920, des changements profonds se sont effectués au sein du genre romanesque : celui-ci obéit à un nouveau postulat, dans la mesure où «il offre une réalité qui n'est pas totalement et immédiatement intelligible»¹⁸³.

En somme, le mode réaliste réapparut, mais sous de nouvelles formes, il prit une autre vigueur, l'important n'étant plus de reproduire la réalité, telle quelle, pour mieux la critiquer – mais il ne s'agissait pas, non plus, d'exposer la vie personnelle et intérieure de l'auteur. Les nouveaux textes prétendirent défier la construction romanesque traditionnelle, ils firent de l'intrigue, non plus une ligne droite continue, mais l'évocation d'un monde extérieur, qui défilait au gré de la pensée et de la mémoire, à la saveur du temps du souvenir ; en somme, la progression était celle du rêve, des superpositions, des alternances. Le lecteur qui y entrait, pénétrait dans un univers enchanté, beaucoup plus proche du poétique que du romanesque¹⁸⁴.

d'intrigue. Ainsi compris, le récit obéit à une linéarité d'ordre chronologique, ce qui ne veut, toutefois, pas dire qu'il n'existe pas de distorsion temporelle. Pris naturellement, et au côté de l'espace, le temps organise le texte.

¹⁸¹ *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1960, p. 11.

¹⁸² *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1972 (1966), p. 12.

¹⁸³ *Ibid.*.

¹⁸⁴ R. M. Albérès, cite les trois auteurs qu'il considère être les responsables de cette métamorphose du roman du XX^e siècle : Proust, Kafka, Joyce. Nous sommes d'accord avec l'auteur, d'autant plus que Kafka a servi

Le réel y était exploité, mais pour découvrir ce qui s'y trouvait caché, parce que l'intention sous-jacente était de mieux le comprendre. Comme nous le dit, plus tard, Butor : il fallait, désormais, à l'écrivain, trouver «un moyen de forcer le réel à se révéler»¹⁸⁵.

Après toutes ces données, le roman ne peut plus être le même, les genres ne peuvent plus fonctionner entre des barrières aussi étanches, la littérature ne peut plus vouloir continuer à s'opposer à la reconquête du lyrisme.

Ainsi, si, le XIX^e siècle avait, déjà, posé le problème de la représentation de la réalité, les années 20 et Proust viennent rompre avec la banalité quotidienne et chercher l'inconnu, le problème posé n'est plus celui de la réalité, mais celui de la représentation de la réalité ; si, l'univers romanesque est devenu fantasmagorique ; si l'œuvre est conçue comme un exercice d'écriture ; n'y retrouvons nous pas, aussi, quelques principes réalistes magiques ? Et alors, où situer le réalisme magique, sous quel genre ? Peut-on considérer qu'il participe, également, à la formation d'un nouveau genre ?

Le réalisme magique n'a, sans doute, pas eu le mérite d'être reconnu par la critique française, parce qu'il a produit des œuvres considérées inclassables, puisque écrites par des écrivains «en marge» qui, depuis le début du XX^e siècle, participaient à la «décadence»¹⁸⁶ de la littérature. Ainsi, sans aucune discipline générique – apparente –, cette tendance se voit être reléguée à l'oubli : ses écrivains, s'ils sont connus du public, n'y sont pas identifiés – la critique préférant, largement, lui donner une désignation beaucoup plus conventionnelle et consensuelle –, ou sont, tout simplement, méprisés.

Si nous devons classer les œuvres qui appartiennent au réalisme magique de façon conventionnelle, nous dirions qu'elles appartiennent au mode narratif sous forme de roman, mais aussi sous forme de nouvelle et, même, de conte. Apparemment, la hiérarchisation n'est pas difficile, ces œuvres sont classables, différenciables, mais serait-ce

d'exemple a beaucoup de critiques sud-américains pour justifier l'écriture réaliste magique. Sans défendre complètement toutes les analyses, tous les parallélismes effectués, nous considérons également que Kafka, tout comme les deux autres auteurs, a permis que le roman cesse d'être la forme «pure» du genre narratif, pour devenir un mélange de roman, de récit et de poème. Avec ces écrivains, l'œuvre n'est plus le lieu du connu mais le lieu d'une découverte.

¹⁸⁵ Michel Butor, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁶ Certains écrivains furent vus comme des bâtards, des écrivains non sérieux, mondains, populaires, sinon même, vulgaires, alors qu'ils revenaient tout simplement à la nature même du roman. À la fin du XIX^e siècle, le naturalisme contesté, une nouvelle poétique romanesque voulait (re)prendre place, réaffirmer son

tout ? N'est-il pas possible d'y voir plus ? D'y trouver un nouveau mode, le récit poétique, qui commençait à laisser ses marques chez d'autres écrivains romanciers de ce siècle ?

Kléber Haedens, nous dit que, pour certaines personnes,

Le poète nous fait entendre un chant personnel, parfois très étrange ou très obscur. Il a droit à l'indépendance, il peut vivre entre ciel et terre. Le romancier, lui, rend des comptes à ses lecteurs (...) s'il invite seulement à penser ou à rêver, il est philosophe, poète, mais il n'est pas romancier.¹⁸⁷

Mais qu'en serait-il donc de l'*Illiade*, de l'*Odyssée*, de *Perceval le Galois*, de *Tristan et Iseult* ? Ne sont-ils pas des romans-poèmes ? Le titre de noblesse du roman s'est-il définitivement perdu ?

Michel Butor s'oppose également à cette tradition scolaire – essentiellement française – qui consiste à séparer le roman et la poésie et, pour le montrer, il use d'une très belle image :

Dans la banalité que nous traversons tous, de temps en temps un personnage se détache. De même, dans le roman, croisant ces individus de tous les jours, tel se détachera naturellement : quelqu'un comme on n'en rencontre pas souvent ; et les pages où il apparaîtra se détacheront-elles aussi des autres pages ; il parlera un langage différent.¹⁸⁸

Le roman ne doit pas représenter le réel tel quel ; il doit, pour avoir le statut de littérature, faire passer le réel par le filtre du langage poétique qui, à son tour, déclenche la transformation et la métamorphose de celui-ci.

Nous partageons donc, également, l'opinion de Jean-Yves Tadié, dans son étude sur la nature, la structure et le style du récit poétique, puisqu'il nous dit aussi : « Tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré, récit »¹⁸⁹. Considéré, en quelque sorte, comme une modalité du mode narratif, le récit poétique est de conception mallarméenne : il emprunte au poème tous ses effets stylistiques, rythmiques et musicaux pour représenter, pour reproduire le réel.

statut : le rapprochement entre le poème et le roman n'était plus contesté, *Les Petits poèmes en prose* de Baudelaire ayant aidé à leur approximation.

¹⁸⁷ *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964, pp. 23-24.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁹ Cf. l'introduction de son œuvre *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 6-7.

La narrativité est l'essence même du roman, puisqu'elle présente une suite d'événements liés entre eux par une logique conventionnelle (l'histoire), mais elle se trouve également dans plusieurs autres formes d'expression. Pour Jean-Yves Tadié, il peut exister «un phénomène de transition entre le roman et le poème»¹⁹⁰, de sorte que, la formation du récit poétique dépend d'une lutte constante qui s'établit entre la fonction référentielle – qui cherche à évoquer, à représenter – et la fonction poétique – qui vise la forme même du message.

Le récit poétique constituerait, ainsi, bien un mode qui nous permettrait de regrouper des écrivains aussi diversifiés que Pierre Mac Orlan, Jules Supervielle, Alain-Fournier, Jean Cocteau, Jean Giono, Marcel Aymé, André Dhôtel, Julien Green, Julien Gracq, Yves Bonnefoy et Michel Tournier – parmi tant d'autres – et d'essayer d'identifier certaines de leurs œuvres comme réalistes magiques¹⁹¹.

Le récit poétique revient au XX^e siècle, pour faire du monde non plus «le cadre ou l'enjeu d'une lutte, mais l'objet d'une rêverie, d'une découverte ou d'une interrogation»¹⁹². Avec le symbolisme, une autre littérature s'est épanouie, qui, après avoir procédé à la condamnation du roman réaliste, cherche le côté caché, merveilleux de la réalité. Le récit est maintenant conduit par un narrateur qui utilise le langage, les rêves, les images pour faire découvrir l'autre côté du monde qu'il perçoit par le regard.

Les personnages sont donc des créatures de rêve, que l'auteur emprunte au merveilleux du quotidien, et que le narrateur domine à son gré ; en somme, ce sont des images verbales, des «fantasmes» qui servent à assouvir le désir de l'auteur. Par conséquent, «le tissu interstitiel du style (ou du récit) est porteur du mouvement du désir, de la recherche du merveilleux, par les invocations lyriques, les accumulations, le tumulte, les rythmes»¹⁹³ de l'écriture. Cette dernière, parce qu'elle est l'intermédiaire du merveilleux, se transforme, donc, en un phénomène magique.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 7.

¹⁹¹ Bien que le choix de ces auteurs, qui constitue, d'ailleurs, le corpus de notre travail, soit personnel, nous nous aperçûmes, lors de la lecture du *Récit poétique*, que Jean-Yves Tadié s'était également servi de quelques-uns de ces écrivains (Alain-Fournier, Giraudoux, Cocteau, Marcel Aymé, Giono, Gracq, Supervielle) pour illustrer et valider sa théorie.

¹⁹² Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966, p. 487.

¹⁹³ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 29.

D'autre part, Jean-Yves Tadié considère, aussi, que l'espace littéraire ne doit pas être considéré comme une imitation de l'espace réel, mais comme un ensemble de signes qui donnent à imaginer ce même espace. C'est grâce à la confusion entre le référentiel et le métaphorique que l'espace acquiert une autre signification et devient symbole. Comme nous l'explique Monique Gosselin :

Le référent est tenu à distance par un autre maniement du langage où subsiste une plus large polysémie, où la syntaxe se distend au profit d'un retour du langage, à ses origines, d'une place plus grande faite aux jeux de signifiants afin de libérer plus de signifiés.¹⁹⁴

L'espace est ainsi dédoublé en deux niveaux, opposant «l'apparence et la réalité, le décor [semblant] s'ouvrir, se diviser en deux plans superposés dont l'un cache et révèle l'autre»¹⁹⁵.

L'espace ne se conçoit, nullement, sans le personnage, puisqu'il s'établit entre eux une relation de métonymie qui permet que l'espace se transforme également en un protagoniste, en un agent de la fiction. Les rôles peuvent se trouver inversés : le personnage peut devenir, en quelque sorte, décor et le décor se transformer en personnage : ce qui confère à l'intrigue une valeur magique, transcendante.

Dans cette nouvelle communication entre le héros et l'espace, quelle peut être la fonction du temps ? Quel peut être son rôle ? Associé à l'espace, le temps est détraqué, il réduit le temps historique à l'esclavage. Il se crée un temps poétique, qui n'obéit pas à la chronologie, qui est celui de l'instant – surtout passé, puisque le futur ne l'intéresse pas –, et qui mène à l'incohérence de la durée, puisqu'il ne peut exister dans le récit que par la brièveté et la discontinuité – l'idée de brièveté plaisait déjà aux symbolistes comme Rimbaud et Mallarmé. Peu de repères temporels objectifs sont donc fournis, pour que ce soit le rythme imposé par le narrateur qui prédomine – en accord avec ses rêves, sa mémoire, ses émotions, etc.... –.

Le héros évolue donc par étapes, selon les espaces et les instants, et le récit poétique semble donc obéir à une structure «prosaïque, linéaire et horizontale», mais elle est aussi,

¹⁹⁴ «Le roman aux limites du poème : naissance d'une forme», *Le Genre du roman. Les genres du roman*, Paris, PUF, 1981, pp. 128-129.

¹⁹⁵ Jean Yves Tadié, *op. cit.*, p. 74.

«poétique, verticale, isotopique»¹⁹⁶. Elle est tout à la fois de l'ordre de la prose et du poème, mais sans le poids de l'enchaînement linéaire et de la versification. «Nous sommes en présence d'un récit discontinu, d'une spatialisation du temps, rythmé par les flâneries et les rêves (...), par les instants de contemplation et les métamorphoses des personnages»¹⁹⁷.

Certains récits poétiques obéissent à une structure circulaire, de manière à nier le temps et à créer un monde clos ; d'autres, à une structure dialectique, pour que le réel et l'irréel cessent d'être contradictoires et finissent par entrer en fusion ; d'autre encore, à une structure à variations marquée par la discontinuité, le décousu, comme l'est le rêve, l'imaginaire.

Il serait vain de se demander si ce métro imaginaire ressemble au réel (...) : en fait, le récit fonctionne comme un jeu de bascule autour d'une grande antithèse, de sorte que toute découverte est la découverte rhétorique de l'antithèse et la découverte logique de l'antinomie.¹⁹⁸

L'écrivain part du principe que tout objet est autre que lui-même et c'est l'envers même des objets qui nous les fait voir tels qu'ils sont réellement. La force poétique du récit naît de cette tension entre ces deux forces contradictoires que sont le visible et l'invisible.

Quel que soit le modèle, une chose est néanmoins sûre : il lui faut faire preuve de cohésion interne : des échanges entre les divers éléments doivent être effectués, mais ces éléments doivent également être en relation avec d'autres éléments qui appartiennent au monde extérieur – des signifiés, des concepts. Pour qu'un équivalent littéraire de ce monde puisse être créé, il lui faut posséder cette force centripète.

Le récit poétique veut redonner au monde «son origine magique, son pouvoir d'émerveillement et c'est pourquoi il s'apparente au récit mythique»¹⁹⁹ et, par conséquent, il faut savoir y lire le message que l'auteur a voulu transmettre, surtout parce qu'il est plein de symboles qui renvoient à un monde extra-linguistique, à un monde non réel, sinon même ésotérique. C'est le symbole qui confère au récit sa qualité de poème : il permet que s'établissent des contacts entre les différents moments et les différents niveaux du texte.

¹⁹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁷ Monique Gosselin, *op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁸ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 151.

C'est, pour l'auteur du récit poétique, une manière d'essayer de retrouver le paradis perdu²⁰⁰.

Mais, une autre forme existe pour explorer l'inconnu : le rêve. C'est par le rêve aussi que se construit le récit poétique : il use des artifices que nous connaissons déjà :

discontinuité dans la structure, incohérence sémantique (...), changement des décors et ces personnages habituels du récit, métamorphoses, refus du déterminisme et du principe de non-contradiction, essai d'interprétation.²⁰¹

En somme, pour abolir les frontières entre l'imaginaire et le réel, le récit poétique multiplie les images ; il renvoie au réel par la poésie, non pas à un réel mensonger, mais à une expérience personnelle que le lecteur parvient à identifier comme sienne.

L'analyse de ce genre, qu'est le récit poétique, peut, de fait, nous aider, postérieurement, à situer les différents auteurs que nous avons mentionnés sous la désignation de réalistes magiques – telle va, tout au moins, être la direction que nous allons prendre –, mais il faut, néanmoins, retenir que toutes les œuvres des auteurs choisis peuvent, tout d'abord, ne pas appartenir à ce genre, et, ensuite, ne pas être identifiées au réalisme magique. Nous approfondirons cette question dans les deuxième et troisième chapitres de ce travail, puisque nous allons, avant tout, essayer de déterminer les sources, ou, tout au moins, les influences de cette tendance littéraire qui se veut problématique.

²⁰⁰ Monique Gosselin ajoute que «Ce désir de retrouver un paradis perdu, au moins par l'écriture et la poésie, pourrait faire lire dans ces romans la quête d'une autre mère ou celle de la mort, une quête jamais achevée se replie sur une figuration en abyme de l'acte d'écriture : l'œuvre ne peut jamais être mise au passé composé», *op. cit.*, p. 143.

²⁰¹ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 171.

II. INSPIRATIONS CONTRADICTOIRES

A. Le romantisme : une fenêtre ouverte vers l'infini

1. Attitude moderne du romantisme

Le goût que les romantiques éprouvaient pour le rapprochement des choses les plus opposées pourrait, d'ors et déjà, nous servir pour justifier leur originalité. Voulant fuir le classicisme, ils en enrayèrent les règles, ils cherchèrent à dépasser la raison par la passion, à attirer l'étrange, à échapper aux limites des genres etc., mais toujours est-il que, à rebours de quelques prédécesseurs – comme Rousseau, Diderot –, l'inspiration platonicienne se

trouve bien encrée dans leur théorie, dans le sens où l'art consiste à «imiter la Beauté, regardée comme l'aspect formel, idéal, de la réalité sensible»²⁰².

Platon va donc renaître sous la plume des romantiques allemands, et plus précisément avec les frères Friedrich et August Wilhelm von Schlegel et le philosophe Schelling, qui vont en faire leur base d'appui philosophique. Néanmoins, parce qu'ils considèrent que «le discours philosophique est incapable de dire l'Être»²⁰³, cette source d'inspiration est déviée sur un autre terrain, sur le terrain du discours littéraire. Le défi des romantiques se trouve donc précisément dans le fait qu'ils abandonnent l'ontologie philosophique pour constituer une ontologie esthétique où, par le langage, ils prétendent supprimer «la cloison invisible qui sépare le monde réel et le monde idéal»²⁰⁴. En somme, le langage, puisque devenu poétique, peut, maintenant, dire l'Absolu.

D'après les romantiques iénaens, la caractéristique la plus importante du langage poétique se trouve dans le fait qu'il est motivé horizontalement ou verticalement²⁰⁵. Ainsi, selon la théorie de la motivation verticale – d'inspiration schlegellienne – c'est grâce au «langage imagé de la poésie»²⁰⁶ que s'établit la symbiose entre «l'esprit (i. e. l'intention)» et «la lettre (i. e. la (re)présentation)»²⁰⁷; de sorte que «l'œuvre poétique est une analogie microscopique du macrocosme de l'Être»²⁰⁸.

La théorie de la motivation horizontale – défendue par Novalis – s'appuie sur le caractère autoréférentiel du langage poétique : le langage cesse d'être conçu comme un instrument de communication pour exprimer une intériorité subjective, c'est-à-dire qu'il est capable, à lui seul, d'exprimer le Monde. Il n'est plus «opposé à un monde objectal *sur*

²⁰² Michel Brix, *Le Romantisme français*, Louvain-Namur, Éditions Peeters / Société des Études Classiques, 1999, p. 24. L'auteur ajoute encore que, par le biais de La Métaphysique d'Aristote, s'est fait connaître la théorie platonicienne des Idées et des correspondances que Baudelaire développera et adoptera plus tard.

²⁰³ Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature : La théorie esthétique du romantisme allemand*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1983, p. 21.

²⁰⁴ Citation appartenant à Schelling d'après Michel Brix, *ibid.*, p. 26. Bien qu'il existe différents romantismes européens – chacun avec sa spécificité théorique –, il ne reste, néanmoins, aucun doute que tous sont partis d'un centre théorique commun : le romantisme allemand et les théories philosophiques de Schlegel et de Schelling, c'est-à-dire, le romantisme iénaen. Celui-ci défend que la philosophie n'est pas capable de dire l'Être et que, par conséquent, il faut changer de domaine pour le dire : il faut postuler en faveur du discours littéraire – qu'il identifie au discours poétique – pour atteindre l'Absolu. En somme, la poétique romantique d'Iéna prétend légitimer la constitution d'une esthétique ontologique, afin de dire l'Être, Dieu, le Monde, le Sujet.

²⁰⁵ Jean-Marie Schaeffer part de l'œuvre *Théories du symbole* de Tzvetan Todorov (Paris, Seuil, 1977) pour expliquer la motivation du langage poétique. Cf. pp. 24-26.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁷ *Ibid.*.

lequel devrait porter son discours»²⁰⁹, il devient lui-même nature plutôt que de parler *de* la nature²¹⁰. Ainsi, et parce que le poète représente le sujet-objet, l'Être, la nature, en sens inverse, devient, à son tour, langage.

Bien que différentes, ces deux pratiques poétiques de A. W. Schlegel et de Novalis se rapprochent dans la mesure où, par exemple, «l'attirance 'naturelle' des signifiants, les 'affinités électives' entre phonèmes [de la théorie de la motivation horizontale] (...), remplissent la fonction qui est celle de l'image symbolique dans la théorie de la motivation verticale»²¹¹. D'autre part, il faut également ajouter que l'importance que le langage imagé a prise au sein du romantisme a permis que se développent deux autres termes tout aussi problématiques, puisque leur sens est loin d'être univoque : le symbole et l'allégorie. L'image poétique acquiert donc une force nouvelle ; conçue comme «une vision voilée de l'Être» ou comme «une signifiante infinie»²¹², elle fait partie de la poétique romantique pour dire l'Être.

La quête de l'Absolu romantique, dont nous avons déjà fait référence, doit, par conséquent, passer par le mouvement, par la relation entre les objets, en somme, par le subjectivisme poétique de l'auteur. Selon la poétique iénaenne :

A la paix de la contemplation s'oppose l'aiguillon de la nostalgie infinie du Même pour le Même : tout arrêt, serait-il contemplatif, sur un objet particulier équivaut à une perte de l'Être, car l'Être n'est que dans le mouvement, dans le passage d'un objet à l'autre, d'un signifiant à l'autre²¹³.

La puissance de la théorie poétique iénaenne mena à ce que tout mouvement artistique ou esthétique qui s'y inspira ou qui s'y opposa devienne une extension plus ou moins importante du programme initial.

Ainsi, et indépendamment du niveau d'analyse sur lequel se situent les conceptions du romantisme européen – partant, soit, de l'opposition entre classicisme et romantisme, soit, d'une définition théorique bien générale –, il ne reste aucun doute que l'Allemagne influença grandement les autres romantismes, puisque tous finirent par se fonder sur ses

²⁰⁸ *Ibid.*.

²⁰⁹ *Ibid.*.

²¹⁰ Cf. *ibid.*.

²¹¹ *Ibid.*, p. 26.

²¹² Cf. *ibid.*.

²¹³ *Ibid.*, p. 30.

postulats métaphysiques, tels que : la création d'un langage poétique particulier ; la reconnaissance de la suprématie de la poésie par rapport à la philosophie et aux sciences ; l'existence d'une relation privilégiée entre la poésie et l'Être.

En France, Mme de Staël, grâce à son traité intitulé *De l'Allemagne*, eut un grand rôle, non seulement dans la divulgation des théories de Kant, de Schlegel et de Sismondi, mais aussi dans le développement du romantisme lyrique français, puisqu'elle illumina ces conceptions germaniques de son génie personnel²¹⁴. D'après Henri Lemaître, pour cet auteur – tout comme pour beaucoup d'autres auteurs romantiques tels que Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Nerval et même Baudelaire – :

La création littéraire et poétique n'est plus seulement l'acte de fabrication d'une œuvre conforme à des exigences objectives et universelles ; c'est le mouvement même par lequel une âme que tourmente l'impatience des limites échappe à sa condition pour répondre à sa vocation et recherche par là le salut qui l'arrachera au désespoir : la dialectique du désespoir et du salut, (...), est sans doute une des sources les plus profondes et les plus constantes de la création romantique.²¹⁵

Beaucoup plus globalisante donc, la théorie française est, d'après Jean-Marie Schaeffer, «incapable de rendre compte des différences *réelles* existant entre le classicisme et le mouvement romantique tel qu'il est défini en Allemagne»²¹⁶ : la théorie des romantiques d'Iéna se trouve accompagnée d'une pensée d'inspiration classique, de la conception platonicienne du Beau – déjà présente chez les illuministes du XVIII^e siècle – sans qu'une grande déchirure, ou tout au moins, une grande opposition, s'y trouve ancrée. Selon la conception romantique française, l'artiste ne doit pas reproduire l'objet visible, il doit, tout au contraire, chercher à expliquer la ressemblance qui existe entre celui-ci et le Beau idéal²¹⁷.

²¹⁴ L'auteur reconnaît que la poésie lyrique allemande doit être un modèle, dans la mesure où «Les Allemands, réunissant, tout à la fois, ce qui est très rare, l'imagination et le recueillement contemplatif, sont plus capables que la plupart des autres nations de la poésie lyrique», (M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 207). De plus, parce que la poésie permet au génie créateur de s'élever et de se dépasser, ce dernier peut, par le lyrisme, échapper à sa véritable condition humaine.

²¹⁵ Henri Lemaître, *Du Romantisme au Symbolisme (1790-1914) : L'âge des découvertes et des innovations*, Paris, Bordas et fils, 1982, pp. 27-29.

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 17.

²¹⁷ Ainsi, et contrairement à l'idée que nous nous faisons du romantisme, la conception que les premiers romantiques avaient du Beau était très proche de celle des classiques. Les romantiques disaient vouloir lutter contre le classicisme et contre tout ce qui pouvait constituer l'oppression stylistique, rhétorique, thématique, etc., ils revendiquaient la «liberté dans l'art», mais les innovations apportées par les premiers

D'après ce que Baudelaire nous dit dans son *Salon de 1846*, l'œuvre de Victor Hugo, doit être vue comme un exemple de ce premier romantisme français, parce qu'elle est réalisée par «un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur»²¹⁸. Et il continue son discours critique en explorant l'opposition qu'il estime exister entre cet écrivain romantique et le peintre Eugène Delacroix ; ainsi, il considère que dans les œuvres du poète «il n'y a rien à deviner ; car il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère»²¹⁹, alors que dans celles du peintre s'y trouvent ouvertes «de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse»²²⁰. Le premier, selon lui, s'intéresse surtout à la superficie de la nature, tandis que, le deuxième, la filtre par son intelligence intime.

Baudelaire reconnaîtra toutefois, en 1861, qu'avec *La Légende des siècles*, Hugo use de nouveaux moyens, tels que le surnaturel, le féérique et le merveilleux, pour renouveler la poésie²²¹ et que, par conséquent, il peut, dorénavant, être mis aux côtés de Delacroix et de Wagner qu'il considère être les deux grands mages du romantisme. Ce vieux poète français est devenu, aux yeux de Baudelaire, lui aussi, un «surnaturaliste»²²², et, par conséquent, il est de celui qui, aux côtés de Gérard de Nerval, énonce une poétique nouvelle, celle du «romantisme surnaturaliste», qui n'est, en somme, que le résultat expérimental des intuitions d'autres romantiques tels que Charles Nodier et Aloysius Bertrand²²³.

romantiques furent bien timides et n'eurent d'effets qu'avec Baudelaire et, bien plus tard, avec, par exemple, Guillaume Apollinaire.

²¹⁸ Charles Baudelaire, «IV Eugène Delacroix», *Salon de 1846, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 431.

²¹⁹ *Ibid.*.

²²⁰ *Ibid.*.

²²¹ Cf. Charles Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains (I – Victor Hugo)*, *ibid.*, pp. 129-141.

²²² Ce terme, Baudelaire l'emprunte à Henri Heine (Cf. *Salon 1846 (IV Eugène Delacroix)*, *ibid.*, pp. 432-433). D'origine allemande, le «surnaturalisme» va permettre que d'autres chemins, encore inexplorés, soient parcourus par le romantisme français. Henri Lemaitre nous dit, à ce sujet, qu'un nouvel univers s'ouvre aux yeux des romantiques français, un «univers du fantastique, du rêve et de l'imaginaire, un univers à la fois intérieur à l'homme et transcendant aussi bien à l'univers des sentiments ou des idées qu'à celui des choses perceptibles, en un mot un univers transcendant à celui de la *nature*, donc une *surnature* découverte comme constituant la seule authentique 'réalité', dont la perception comme l'expression ne se peuvent obtenir que par des moyens eux aussi 'surnaturalistes', de caractère irrationnel et poétique». Henri Lemaitre, *op. cit.*, pp. 129-130.

²²³ Nodier use, dès têt, de l'esthétique de l'insolite, mais si, tout au départ, celle-ci lui permet d'aboutir à une écriture fantastique, très rapidement elle mène au «surnaturalisme» : par le fantastique il ouvre «la porte à la *connaissance* des réalités refoulées par le principe rationnel et positif» (cf. Henri Lemaitre, *ibid.*, p. 134), mais il le dépasse par sa nature même, puisque, dans la mesure où il prétend accéder aux paradis intérieurs

Ce romantisme eut, par conséquent, une grande répercussion chez les écrivains de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais il ne faut, évidemment, pas oublier que sa force lui vint, essentiellement, de la libération de la sensibilité et de l'imagination, tant proclamée par l'autre romantisme. La divergence entre le lyrisme de certains et le surnaturalisme d'autres n'est qu'apparente, puisque tous convergent sur un même point : sur celui de la tentative de franchissement des limites du réel pour chercher l'infini et, en tout état de cause, l'inaccessible ; cette poursuite, bien que vouée à l'échec, s'effectue donc sous une intensité nostalgique et mélancolique, qui suscite un certain désordre de l'exaltation.

Ainsi, parce qu'elle est le reflet de l'univers surnaturel, la nature est constamment exaltée ; elle devient, pour le poète, l'expression majeure de la Beauté. Par elle, le monde visible se trouve lié au monde invisible par des analogies que l'homme doit découvrir pour atteindre le monde spirituel. La nature se transforme, donc, en un réservoir de symboles, en une puissance divine que l'artiste doit être en mesure d'interpréter, de déchiffrer.

Les romantiques ont donc élevé le rôle du poète au rang du divin : capable de lire la nature, son pouvoir est sacré. Michel Brix nous dit, d'ailleurs, que «Si le XIX^e siècle a fait de la poésie l'outil essentiel du déchiffrement du monde, c'est que le verbe poétique conserve, aux yeux des romantiques, le souvenir des origines du langage»²²⁴. C'est-à-dire que les correspondances Terre-Ciel sont plus faciles à appréhender lorsque la langue est proche de l'originelle²²⁵.

Ainsi, s'il paraît incontestable qu'un certain romantisme français, poétique, est d'inspiration platonicienne, qu'il dérive tout aussi bien du classicisme que de la pensée des auteurs d'Iéna, il est tout aussi vrai que certains autres débordent de toutes parts du romantisme par leur évolution conceptuelle. Stendhal, par exemple, parce qu'il refuse la littérature d'évasion, crée un romanesque moderne où il prétend combattre le monde

de l'imaginaire pour fuir le réel, il va procéder à une transposition de ces dispositions naturelles, de manière à pouvoir en rendre compte par l'écriture. Parvenant à établir un contact avec le monde supérieur, il va falloir qu'il décrive, qu'il rende présente cette frontière incertaine par l'écriture. Ses contes, *Trilby ou le Lutin d'Argail* et *La Fée aux miettes*, illustrent bien cet autre romantisme français, parallèle à celui de Lamartine, de Chateaubriand et de bien d'autres, mais c'est précisément cette différence qui lui a valu son infortune au sein du romantisme de l'époque, qui l'a relégué à l'oubli pendant presque un siècle. Nerval, lui aussi, sera mis dans l'ombre jusqu'à ce qu'apparaissent Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et d'autres écrivains du XX^e siècle qui reconnurent, tout aussi bien l'importance de l'imagination que de l'onirique et du surréel.

²²⁴ *Op. cit.*, p. 55.

²²⁵ Les romantiques sont, par la suite, tombés dans l'erreur de confondre «originel», «primitif» et même «populaire», se perdant quelque peu dans les sources d'inspiration.

moderne, partir à la chasse du bonheur. Refusant le lyrisme, il nie l'association aux Bonnes lettres et, par conséquent, contrarie la notion du Beau unique et absolu. Pour lui, l'objectivité stylistique dont il fait usage lui permet de contrôler les tentations de l'imaginaire sans que, toutefois, se trouvent anéantis le pouvoir visionnaire et l'intériorité de l'écrivain ; tout au contraire, ces derniers sont intégrés «à une objectivité qui est comme la caution de leur authenticité»²²⁶.

Stendhal écrivit, d'ailleurs, un jour, dans son œuvre *Voyages en Italie* : «Je ne prétends pas dire ce que *sont* les choses, je raconte la *sensation* qu'elles me firent»²²⁷. Cette phrase pourrait parfaitement servir de bastion à la modernité romantique, puisqu'elle défend la relativité des choses. Stendhal soutient que tout objet soumis à la perception de l'artiste passe par des sentiments qui le transforment, qui le déforment ou, tout simplement, qui l'interprètent. Pour lui, il ne s'agit pas de peindre la réalité, mais de montrer comment elle est perçue une fois passée par l'entonnoir des émotions et des sensations. L'auteur soutient que la littérature doit éviter de reproduire les modèles ou les archétypes d'une époque antérieure, mais que, tout au contraire, il lui faut traduire le point de vue sur une société donnée, à une période précise de l'histoire. Cette conception nouvelle confère à l'écriture romantique son caractère moderne.

Toute perception du monde est forcément singulière, c'est, nous dit Henri Peyre :

Une sensibilité vivement émue, une imagination dans son essor le plus ambitieux [qui] percent souvent à jour l'enveloppe de l'objet, mettent à nu l'invisible derrière l'apparence ou perçoivent une correspondance quasi swedenborgienne entre l'extérieur accessible à tous et les secrets enfouis dans le subconscient ou dans l'âme dont l'extérieur est le symbole.²²⁸

L'objet peut donc être appréhendé de façon différente, selon les passions qu'éprouvent les observateurs, et le lecteur doit se laisser aller à ces intériorités particulières, afin de permettre que les divers points de vue portés sur le réel émergent du texte écrit. Michel Brix ajoute que

Ce que chaque être humain appelle la 'réalité' est le fruit d'une reconstruction des choses selon les désirs de l'intériorité de l'observateur. Et le conflit entre toutes les

²²⁶ Henri Lemaître, *op. cit.*, p. 167.

²²⁷ Paris, Gallimard, 1973, p. 360.

appréhensions différentes du monde explique la marche de la société française : c'est en tout cas une des leçons essentielles de la Comédie humaine et, sous le rapport de l'histoire littéraire, un trait fondateur de la modernité romantique.²²⁹

Stendhal partageait également cette notion de relativisme ; d'après lui toute notion esthétique, reconnue par Platon comme un concept absolu, est relative ; elle est soumise à des conditionnements politiques, sociaux, idéologiques, qui la façonnent, qui la transforment et il est, par conséquent, important qu'elle soit vue sous son aspect moderne, c'est-à-dire, qu'il faut laisser aux autres, dans ce cas ci, aux lecteurs, le soin de décider de la forme de perception de la réalité. Ainsi, la notion du Beau unique et absolu – qui élève l'art au rang de valeur morale, sociale et métaphysique²³⁰ – est contrariée ; Baudelaire lui-même le cherchera dans l'actualité et dans l'éphémère, l'écriture devant rendre compte de l'intériorité de l'auteur, de sorte que le Beau peut être multiple.

L'art, plus que d'offrir une Beauté une et universelle, nous donne la possibilité de connaître la vision que les autres se font du monde ; grâce à lui, le réel est reconstruit par l'intelligence, et «ce sont les sensations [qui] en assurent l'unité»²³¹ : elles facilitent la fusion entre le monde physique et le monde moral, et font en sorte que la relation qui s'établit entre le Moi et la nature soit une relation d'harmonie. Et si, comme nous avons déjà pu le constater, certains écrivains ne partagent pas le même principe platonicien de base avec la même intensité, il ne reste, néanmoins, aucun doute qu'ils restent unanimes quant à cette nouvelle perspective : le romantisme français, s'inspirant grandement de Rousseau et de Letourneur, accepte cette liaison harmonieuse entre l'homme et la nature et prétend reproduire l'effet que cette dernière peut déclencher dans l'âme humaine. Ainsi, tout aussi bien les pré-romantiques, comme Bernardin de Saint-Pierre, Benjamin Constant, Senancour et, bien évidemment Chateaubriand, que Stendhal, Balzac, Nodier, Nerval et,

²²⁸ *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, PUF, 1979 (1971), p. 134.

²²⁹ *Le Romantisme français*, Louvain – Namur, Peeters / Société des Études Classiques, 1999, p. 181.

²³⁰ Cette doctrine d'inspiration platonicienne, soutenue par le philosophe Victor Cousin, où il professe le Vrai, le Beau et le Bien (Cf. à ce sujet son cours de philosophie proféré à la Sorbonne en 1818 intitulé *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, Didier, 1953), proclame «la réunion, dans le Beau, de l'infinité divine avec la finitude du monde sensible et de l'esprit humain : d'où le rôle majeur de l'œuvre d'art entendue comme représentation de l'Idéal, parce qu'elle surpasse la nature et restitue l'idée céleste qui s'y trouve exprimée ; d'où aussi, bien sûr, le rôle majeur de l'artiste, découvreur et interprète du Beau, appelé à réveiller dans les objets sensibles l'intuition des réalités éternelles» (Michel Brix, *op. cit.*, p. 27). Au confluent de l'esthétique classique, des théories des romantiques allemands d'Iéna et des doctrines illuministes du XVIII^e siècle, sa grande source restera toujours l'auteur du Banquet ; cette notion survivra plus ou moins intensément dans la poétique du romantisme français.

plus tard, Baudelaire sont sensibles à la valeur symbolique de la nature et en font leur marque de modernité.

Les Français vont donc reprendre cette théorie, qu'ils doivent au siècle des Lumières, et ils vont la faire valoir en poésie – : le visible et l'invisible se trouvent reliés par des analogies que l'homme devra découvrir, afin de fuir le monde réel et d'atteindre le monde spirituel. En somme, l'objet cache, dissimule un autre côté de la réalité, qu'il faut réussir à décodifier :

Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves sont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. (...) La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.²³²

Le caractère majeur de la perception humaine consiste donc en «l'association spontanée, dans la sensation, d'éléments physiques et d'impressions morales»²³³, le romantisme faisant de l'approximation du Moi et de la nature une thématique littéraire où la charge symbolique de la nature et, au sens plus large, de la réalité, des objets de la vie quotidienne, témoigne des impressions morales de l'écrivain.

Déjà loin des principes de Victor Cousin, cette esthétique romantique, dont Rousseau et Letourneur furent les initiateurs, consiste à révéler l'autre côté des choses, de la réalité. Il s'agit de découvrir «les significations morales des choses», c'est-à-dire, «l'âme de la réalité»²³⁴. Michel Brix s'inspire constamment d'auteurs comme Balzac, Stendhal, Nerval, Baudelaire et, finalement, Proust, pour illustrer cette théorie : d'après lui, ils portent tous une attention particulière à l'union entre le monde physique et le monde moral, afin de faire naître chez le lecteur la conscience d'une autre réalité, d'une autre nature. Il continue son explication avec une citation très intéressante de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust :

(...) je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir,

²³¹ Michel Brix, *ibid.*, p. 187.

²³² Victor Hugo, *Odes et Ballades, Oeuvres Complètes, Poésie I*, Paris, Robert Laffont / «Bouquins», 1985, p. 54.

²³³ Michel Brix, *op. cit.*, pp. 189-190.

²³⁴ *Ibid.*, p. 197.

une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphes qu'on croirait représenter seulement des objets matériels.²³⁵

Il lui fallait découvrir cette «sur-nature» par l'intermédiaire de l'esprit et la transporter dans le domaine artistique et littéraire. Ainsi, en littérature, la signification morale des choses se trouve souvent évoquée par les correspondances – qui, de Chateaubriand à Baudelaire, font que l'objet participe à une sorte d'harmonie générale –, puisque,

C'est à l'élaboration littéraire de ces transports conjoints 'de l'esprit et des sens' – grâce auxquels l'artiste perçoit les analogies entre le monde physique et le monde moral – que nous devons, issue de Rousseau et de Letourneur, la 'modernité romantique'.²³⁶

Tous, romantiques plus platoniciens ou romantiques en rupture avec le système de Platon, établissent des liens symboliques entre le monde matériel et le monde des idées morales. En somme, tous recherchent la Beauté, mais pour être moderne, il lui faut être née de l'intériorité de l'observateur – Stendhal, Nerval, Baudelaire et Proust soutiennent que les liens symboliques qui unissent les deux mondes sont assez ténus, dans la mesure où les idées morales sont variables à l'infini.

L'écrivain doit percevoir le mystère que les objets présentent à ses yeux et réussir à le caractériser à l'aide d'images, puisque toute sensation ou toute émotion est impossible à expliquer, elles ne sont pas de l'ordre du rationnel. Le lecteur, sachant interpréter les impressions qui ont été produites sur l'auteur, doit être capable de découvrir le côté mystérieux des objets. En somme, l'écrivain écrit sur une illusion de la réalité et non sur la réalité même ; il décrit une vision du réel, sa vision particulière, pour éveiller chez le lecteur sa propre intériorité. En somme, il lui faut, à lui aussi, savoir interpréter ces impressions et savoir créer sa perception du monde.

Malgré les nuances qui séparent musiciens, peintres et écrivains romantiques, on ne peut ne pas être marqué par l'étonnante force inventive de cette génération qui bouleversa, en définitive, les fondements mêmes de l'art et qui eut ses effets dans le siècle à venir.

²³⁵ *Ibid.*, cette citation appartenant toutefois au tome IV, *Le Temps retrouvé*, de l'édition de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard / «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 457.

²³⁶ Michel Brix, *op. cit.*, p. 199.

2. Le romantisme comme source d'inspiration réaliste magique

Nous nous appuyerons sur le parallélisme d'une citation de Michel Brix et de Franz Roh pour essayer d'expliquer l'influence que le romantisme a pu avoir sur le réalisme magique : l'auteur français nous dit que «L'écrivain [romantique] doit accepter de fermer les yeux, d'oublier le présent, pour isoler les choses puis les rendre dans leur vérité»²³⁷ et le critique d'art allemand reproduit, en quelque sorte, cette idée pour illustrer sa théorie même :

Un pintor como Schrimpf, que pretende realizar el mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la naturaleza, a que nunca se utilice modelo, a que todo brote de la representación interior y llegue al lienzo. Por esta razón pinta sus paisajes dentro del estudio, casi siempre sin ningún modelo, y aun sin previo bosquejo. Sin embargo, insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigurosamente un paisaje real, que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea «real», que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu.²³⁸

Il ne s'agit donc plus de reproduire la réalité telle quelle, et de, par conséquent, lui extraire toute son existence, mais, tout au contraire, de la reproduire grâce à l'intériorité de l'artiste ou de l'écrivain afin de lui donner une nouvelle dimension, une réelle existence. Le réalisme descriptif est, ainsi, rejeté, l'écrivain ne se servant de la nature que pour créer son propre ensemble, qu'il exprime par les images. De plus, tout comme dans le romantisme, dans le réalisme magique, l'imagination de l'écrivain ou de l'artiste perce «à jour les apparences de l'ordre matériel pour y discerner l'invisible derrière le visible, des correspondances entre le terrestre et le surnaturel, et des symboles. Cette imagination qui enfante un monde neuf est donc littéralement créatrice (...)»²³⁹. Cette nouvelle tendance

²³⁷ Michel Brix, *ibid.*, p. 267.

²³⁸ Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, op. cit., p. 51.

²³⁹ Henri Peyre, op. cit., pp. 209-210. Il est, toutefois, important de noter que cette défense de l'imagination, venant de la subjectivité de l'auteur, au détriment de la pure observation du réel, fut, comme nous le vîmes auparavant, beaucoup plus intense dans le romantisme allemand que dans le romantisme français. Mais nous estimons que le rôle de Baudelaire fut de grande importance dans la diffusion et l'assimilation de cette théorie en France : il manifesta clairement sa préférence pour le romantisme allemand, mais pour mieux identifier les écrivains français, dits «surnaturalistes», qui s'y inspirèrent. Sous l'influence baudelairienne, les symbolistes firent, donc, eux aussi, grandement usage de l'imagination, mais ils

pousse plus loin encore son intention : elle cherche, par l'imagination, à faire surgir l'autre réel, celui qui se trouve enseveli sous le réel apparent et qui fait surface grâce à l'âme de l'auteur. Ainsi, en voulant faire entrer la réalité dans l'œuvre d'art, l'artiste use de l'imagination et, par conséquent, reconstruit le monde à sa façon; c'est, peut-on dire, et bien que nous puissions ne pas être d'accord, procéder, en quelque sorte, à un changement de l'ordre du monde.

De fait, si le récit, pour qu'il puisse être considéré comme vrai, doit rendre fidèlement compte de la vision que l'écrivain a du réel – c'est-à-dire, de ses sensations, de ses souvenirs – nous admettons que la projection sentimentale est tout aussi importante pour le romantisme que pour le réalisme magique, mais, ajoute Franz Roh, il faut lui ajouter l'abstraction. Il nous dit, d'ailleurs, à ce sujet, que cette tendance doit être perçue comme une «*compenetración de ambas posibilidades*», une «sutil, y, sin embargo, incesante tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él»²⁴⁰.

La reproduction de la réalité passe, donc, tout aussi bien par le contrôle du réel que de l'imaginaire. L'écrivain, doit partir de la réalité, ne retracer que la réalité, mais celle-ci doit passer par ses impressions personnelles, de sorte qu'il nous donne une image personnelle de cette même réalité. D'autre part, il doit également y avoir contrôle de l'imaginaire : l'artiste ne doit pas laisser aller trop loin sa pensée pour ne pas rendre la réalité méconnaissable, dans la mesure où, comme le dit Gilbert Durand,

La pulsion individuelle a toujours un «lit» social dans lequel elle se coule facilement ou au contraire contre lequel elle se cabre sur des obstacles, si bien que 'le système projectif de la libido n'est pas une pure création de l'individu, une mythologie personnelle'. C'est bien en cette rencontre que se forment ces 'complexes de culture' qui viennent relayer les complexes psycho-analytiques.²⁴¹

L'écriture doit, donc, partir d'une observation minutieuse et détaillée de la réalité quotidienne et passer par le filtre du caractère singulier de l'observateur : celui-ci y met de ses émotions, de ses intentions et retrace les faits tels qu'il les voit ou, mieux disant, tels

poussèrent quelque peu plus loin la conception romantique et allèrent jusqu'à faire du poète un magicien, qui pouvait changer l'ordre du monde – prétention non soutenue par Baudelaire et les romantiques.

²⁴⁰ Franz Roh, *op. cit.*, p. 52.

²⁴¹ *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (Paris, Bordas, 1969), p. 40.

qu'il les perçoit pour les «avalier», les «digérer» et très rapidement les «restituer»²⁴². En somme,

Observation did not find its ground, so to speak, in a subject who would convert nature into a means of stimulating and ordering the reading of himself or herself; its ground resided instead in the object observed, in the land that was to be replaced on the written page.²⁴³

La réalité se voit donc être constituée de données sensorielles – telles que le rêve, le subconscient et l'inconscient – et, par conséquent, elle s'individualise ; le monde finit par acquérir une toute autre ampleur puisque c'est le sujet même qui le perçoit qui le transforme. La réalité devient réalité magique, parce que le réel est reconstruit par le psychisme, l'insolite surgissant de la vision personnelle de l'auteur.

Le poids du réalisme est, évidemment, atténué par la force de l'imagination : le degré d'objectivité obtenu varie selon l'infiltration d'abstraction et de projection sentimentale effectuées et laisse donc place à une grande diversité d'optiques personnelles²⁴⁴. Le réalisme ne se trouve, par conséquent, plus dans la chose décrite, mais dans la façon dont elle est présentée, le récit se tenant au niveau de l'ambiguïté.

Le Moi, l'intériorité tant défendus par le romantisme, ont, en toute évidence, conduit à une nouvelle perception du réel et si, pour cette école, le monde représenté dissimule le mystère, la magie idéaliste à résonance platonicienne, pour le réalisme magique, «la magie, immanente aux objets où à l'observation, s'oppose aux postulats sur la réalité (...) [et vise] à élucider, voire à reconstruire artistiquement, intellectuellement, un monde considéré comme hypothétique»²⁴⁵. Le réel acquiert une toute autre dimension, une dimension universelle, puisque passant par la perception de l'écrivain, le monde fait corps avec la substance même de celui-ci et, par conséquent, par l'expression même de sa singularité, il exprime ce qui est propre à chaque existence.

Comme pour le romantisme, c'est par l'éclatement même de la réalité, le concret ayant été poussé à l'extrême, que se laisse découvrir l'imaginaire. Toutefois, si avec

²⁴² Ces termes ont été repris et traduits d'après l'œuvre de Franz Roh, *op. cit.*, p. 56.

²⁴³ Luiz Costa Lima, *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pp. 162-163.

²⁴⁴ Cf. Jean Weisgerber, «La locution et le concept», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁵ Jean Weisgerber, *ibid.*, p. 27.

certaines romantiques cette entreprise était de l'ordre de l'inconscient, «chez Nerval, au contraire», nous dit Albert Béguin, «l'effort accompli pour diriger son rêve éternel au lieu de le subir est un effort délibéré»²⁴⁶. Il existe, de fait, chez cet écrivain, une nouvelle vision poétique du réel qui intéresse les réalistes magiques, où le merveilleux a pour but de figurer l'infini²⁴⁷. D'après Franz Hellens, il est, avec Balzac, le grand romantique français du XIXe siècle qui est «allé tout droit à ce genre de merveilleux que suscite la réalité dépassée dans le sens des mots et de leurs résonances sensorielles et émotives»²⁴⁸. Pour aboutir à la pure poésie, il use d'une conception irrationnelle de l'esprit et de la sensibilité, où la magie prend place.

Alliée au réalisme, la magie renvoie donc «à une conception du monde totalisante ; elle suppose des correspondances entre les choses, la participation des êtres, des parties, au Tout»²⁴⁹, nous dit Jean Weisgerber. L'écrivain, grand observateur et grand récepteur du côté sensible des choses, parvient à percevoir les «correspondances» qui s'établissent au sein de l'univers. En somme, il lui faut écrire sur la réalité de l'imaginaire.

Nous pensons que la différence entre le romantisme et le réalisme magique se trouve dans la relation qui s'établit entre le quotidien et l'imaginaire. Au sein de l'œuvre littéraire, il existe une relation d'opposition entre ces deux composantes, mais alors que dans le romantisme elles se contrarient, la nature apparaissant comme le seul refuge possible, la seule identification possible de l'homme, dans le réalisme magique, elles se contredisent, bien sûr, mais sans que la présence de l'une signifie l'inexistence de l'autre. Le réel et le merveilleux coexistent dans l'hésitation, sans aucun besoin de justification.

²⁴⁶ *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1991, p. 485.

²⁴⁷ Cette nouvelle vision poétique lui a permis, comme nous avons déjà pu le constater, d'être placé parmi les romantiques «surnaturalistes».

²⁴⁸ Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 17. Franz Hellens, dans ce même essai, place Nerval parmi les auteurs réels fantastiques comme Poe, Melville et Lewis Carroll. Flamand, tout comme Daisne, ce critique nous intéresse du fait qu'il possède une vision semblable à celle des réalistes magiques de l'art : d'après lui, l'art ne doit pas être reproduction fidèle de la réalité, il doit être transposition romantique de celle-ci. Ce n'est que par l'intervention de l'essence même de l'homme que l'envers caché de la réalité se laisse voir, qu'il devient visible. Franz Hellens va plus loin dans sa pensée et ose même affirmer que Nerval, aux côtés de Pétrus Borel, «domine le siècle et [fait] prévoir toute la suite, jusqu'au Surréalisme, qui ne s'avère pas nombreuse en fait d'écrivains d'imagination forte» (Cf. *ibid.*, pp. 14-15).

²⁴⁹ *Op. cit.*. Évidemment, nous retrouvons, sous cette élucidation de Weisgerber, la conception platonicienne selon laquelle les choses terrestres ne sont qu'apparences et que, par conséquent, elles s'opposent aux Idées éternelles.

Le réalisme magique remet donc en question la perception et la représentation de la réalité. Dire le réel ne consiste plus à en faire une description selon une perspective immuable ; tout au contraire, il doit être décrit selon une perspective problématique, qui laisse supposer qu'il peut être transitoire, multiple, allant au gré des fantasmes de l'auteur.

«L'idée de création artistique», nous dit Paul Gorceix, dans l'avant-propos d'*Un balcon sur l'Europe* de Franz Hellens, «est rejetée en tant que reproduction mimétique d'un modèle, tandis que sont revendiqués les droits de la littérature pure, fondée sur l'imagination (...)»²⁵⁰. Nous éviterons de nous prononcer sur la position empirique d'Hellens en ce qui concerne l'autonomie de l'œuvre par rapport à son créateur, mais nous le plaçons près des réalistes magiques lorsqu'il défend l'idée que l'écriture, conduite par l'imagination, suggère l'âme, l'esprit. Il nous dit, d'ailleurs, à ce sujet :

Les mots sont les auxiliaires de la pensée, ils sont de merveilleux matériaux et de spirituels interprètes. Ils opèrent le miraculeux office de procurer à l'âme et à l'esprit mieux qu'une clarté directe sur les objets : une illumination de l'invisible.²⁵¹

Les réalistes magiques surent profiter du caractère, tout à la fois, réaliste et surnaturel, ou «surnaturaliste», de cette écriture romantique²⁵² – mais sans aller jusqu'à l'agencement fortuit des mots des surréalistes – pour le renouveler ou, plus précisément, pour montrer comment ils ressentaient, eux-mêmes, cette influence dichotomique du réel. Les mots ont donc «la fonction d'aider à joindre la réalité des objets et des idées, mais aussi le pouvoir magique de suggérer ce qui ne se voit pas, l'irreprésentable dissimulé derrière les choses que les mots désignent»²⁵³. Ils perdent leur sens littéral pour devenir poésie : ils doivent être opposés ou juxtaposés selon une combinaison dynamique qui leur confère le statut de langage poétique, de moyen magique par lequel se laisse percevoir l'inexprimable, le secret, le caché de la réalité.

²⁵⁰ *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 17.

²⁵¹ Franz Hellens, *Essais de critique intuitive*, Paris-Bruxelles, Sodi, 1968, p. 16.

²⁵² Gérard de Nerval peut être considéré de grande importance pour les réalistes magiques français puisqu'il a su conduire ses sensations, ses émotions par l'intelligence. Il a recherché, en quelque sorte, à atteindre cette Beauté poétique par l'intermédiaire de l'abstraction. Sans préjudice de la forme, de l'expression du concret, il fait surgir l'extraordinaire à chaque coin de page (cf., par exemple, *Sylvie*, *Les Filles du feu*) : la réalité s'impose à son esprit pour le planter dans le rêve, ce dernier étant, à son tour, chargé de réalité. L'expression de ses impressions devient donc poésie.

²⁵³ Cf. l'avant-propos de Paul Gorceix à l'œuvre de Franz Hellens, *Un balcon sur l'Europe*, op. cit., p. 18.

Le pont ayant été bâti par les romantiques, Baudelaire le traverse pour atteindre une nouvelle dimension poétique, que d'autres innovateurs, tels que les symbolistes, tenteront, à leur tour, de dépasser par l'exploration de l'autre côté du langage.

B. Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck : des «correspondances» au «dérèglement des sens» : un chemin vers l'Absolu

1. Le génie poétique de Baudelaire

Le romantisme tari, Baudelaire émancipe la poésie en retirant au poète son caractère sacré et autoritaire et en lui donnant le seul statut d'artisan ; en somme, il sépare le poète, figure idéale, du «moi», figure réelle. Par l'art, par la poésie, il cherche à atteindre un idéal en transfigurant le réel ; mais avant de s'y lancer, il insiste sur le fait que l'imagination, comme don précieux et comme faculté importante, pour ne pas se révéler impuissante et stérile, doit faire appel à l'émotion²⁵⁴.

La Reine des facultés, l'imagination, «excite» toutes les autres : «elle est l'analyse, elle est la synthèse (...) elle est la sensibilité (...) [Elle a] enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore»²⁵⁵. Pour fuir la banalité, il lui faut aller plus loin que la reproduction exacte de la nature, il lui faut l'illuminer de son esprit, de sa personnalité, de ses sentiments pour lui donner un tout autre reflet qui, à son tour, passera aux autres esprits. L'univers visible est, selon l'auteur, un réservoir «d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative (...). Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met toutes en réquisition à la fois»²⁵⁶.

²⁵⁴ Baudelaire doit beaucoup au maître Théophile Gautier, mais il lui reconnaît quelques défauts dont le plus important est d'être pauvre, non pas en pensées, mais en intensité de la personne. Son côté romantique lui fait dire, dans *Salon de 1846*, «Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur. (...) Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts». Et il exemplifie tout cela avec l'artiste qu'il considère être «le plus digne représentant du romantisme» : Eugène Delacroix. (Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, op. cit., pp. 420-422).

²⁵⁵ Cf. Charles Baudelaire, *La Reine des facultés*, *Œuvres complètes II*, *ibid.*, pp. 620-621.

²⁵⁶ Cf. *Salon de 1859*, *ibid.*, p. 627.

La fonction imaginative n'a, néanmoins, pas pour effet de substituer le réel observé par un univers arbitraire formé par l'abstraction, elle le recrée, bien évidemment, grâce à la liberté existant avec l'inconscient, mais sous le contrôle de l'intelligibilité, selon un processus de «retournement»²⁵⁷, qui fait que le «concret de l'œuvre relègue dans l'abstraction la réalité qui la fonde»²⁵⁸. La beauté baudelairienne, tout à la ressemblance du réalisme magique, est donc un art indirect, de «l'après-regard», nous dit Michel Schneider²⁵⁹. C'est pourquoi, «Lorsque Jeanne Duval cessa d'être belle, il la dessina encore, de mémoire, lui prêtant les cheveux opulents qu'elle n'avait jamais eus»²⁶⁰ ; il ne travaille donc pas sur l'instantané, il préfère, tout comme Franz Roh l'explique dans sa théorie esthétique, que l'image de cette femme passe par la mémoire, par le souvenir, parce qu'il veut en faire une reconstruction spirituelle. En somme, le réel, le vécu, en passant par le psychisme, revêt, de façon imperceptible, une dimension magique que l'artiste doit être en mesure de reproduire pour atteindre la beauté.

D'inspiration romantique, mais surtout nervalienne et stendhalienne²⁶¹, Baudelaire accuse cette école de ne pas avoir réussi à organiser la présence de l'artiste dans l'art. Le poète romantique s'est laissé dominer par la nature parce que, selon cet auteur, cette dernière possède une harmonie inégalable, quasiment intraduisible. Ainsi, faut-il que l'artiste, que le poète y découvre sa propre logique de l'invention, pour créer son harmonie même, de sorte que, pour atteindre un idéal – le sien, qu'il varie à son gré –, il procède à une transmutation de la nature par l'âme. Il choisit, il refait, il gère une nouvelle harmonie des éléments de la nature, de manière à ce que l'esprit triomphe dans l'œuvre par la présence des images qu'il use pour substituer la réalité. Très certainement sous l'ivresse des excitants, tels que le vin et le haschisch, il s'effectue une fusion, sinon une *confusion*, entre le sujet qui observe et l'objet observé.

²⁵⁷ Terme retenu de Michel Schneider, *Baudelaire : Les années profondes*, Paris, Seuil, 1994, p. 137.

²⁵⁸ *Ibid.*.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁰ *Ibid.*.

²⁶¹ Maria Hermínia Amado Laurel nous en explique les raisons : «Constata-se, por exemplo, nesse contexto, a substituição do conceito-chave clássico de 'vraisemblance', isto é, conforme às normas da racionalidade, pelo conceito que se tornará fundamental no universo romântico de 'ilusão', e cujas repercussões emotivo-recepcionais Stendhal identificará já na sua definição de romantismo na versão de 1823. Este seria definido como 'l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.' Esta definição aponta, com efeito, para a aliança entre prazer e poder de ilusão, 'rêverie' e criação de *imagens* que a poética de

Parce qu'elle crée une atmosphère magique, la poésie de cet artiste peut donc nous sembler bizarre : la perception qu'il a de la vie et de l'univers lui fait mettre un voile magique sur tout ce qu'il contemple et, pour réussir à recomposer cette intensité magique, il use de l'image verbale. Incantation de la parole, du style, de la musique, sa poétique pousse très loin le lecteur, dans un univers où tout se confond²⁶². Albert Béguin la rapproche, d'ailleurs, beaucoup plus de la poétique romantique allemande et de la poétique post-rymaldienne que de celle de beaucoup de romantiques français²⁶³. D'après lui, Baudelaire cherche la magie en traduisant le rêve, mais il le fait en toute conscience, tout comme pour les réalistes magiques, sachant que l'acte de création «est un geste de la volonté»²⁶⁴ qu'il faut savoir contrôler.

La doctrine de l'art pour l'art, qu'il est allé puiser à Gautier²⁶⁵, se trouvant donc, ainsi, combinée à l'imagination, devient plus avide, plus personnelle ; l'art baudelairien se trouve être conduit par une mystique unitive qui le pousse à harmoniser les effets des impressions et des images. «À défaut d'un ordre réel ou d'une harmonie réelle dans le monde», nous dit Jean Prévost, «il feindra un ordre ou une harmonie imaginaires»²⁶⁶. Laisant entrevoir l'inconnaissable par des analogies qui établissent la liaison entre le ciel et l'homme, il fait correspondre les choses entre elles, mais en ayant *toujours l'homme pour centre*. Bien que ce soit le poète qui ressente les émotions, qui éprouve les sensations face au monde, il les fait vivre dans la nature même :

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laisent parfois sortir de confuses paroles;

Baudelaire, seduzida pela pintura de Delacroix, tão bem captará» (*Itinerários da modernidade*, Coimbra, Minerva, 2001, p. 64).

²⁶² Pierre Trahard, dans son œuvre *Essai critique sur Baudelaire poète*, nie, en quelque sorte, le génie poétique de Baudelaire. D'après lui, «C'est le Romantisme qui, en ressuscitant le lyrisme que les néoclassiques à la Baour-Lormian avaient tué, a été la grande école poétique du XIX^e siècle» (Paris, Nizet, 1973, p. 276), et il continue en affirmant que «tout en réalisant une poésie d'homme moderne, il a sauvegardé les éléments durables de la tradition (...) Mais d'avoir voulu être le poète exclusif de l'homme moderne, il se peut qu'il pâtisse ; car un grand poète doit être, non pas d'un temps, mais de tous les temps» (p. 279). C'est à laisser supposer que ni ses idées, ni sa pensée, ni sa conception poétique ne séviront dans le futur. «Voyant», il l'a très certainement été et c'est précisément cette voyance qui lui a permis de traverser tout le XX^e siècle – siècle de grand progrès scientifique et technologique – et de continuer, aux aurores du XXI^e siècle, à surprendre l'homme. Nous ne devons pas oublier qu'en cherchant l'unité de l'Univers, au-delà des apparences, il touche le monde sensible, il se fait atemporel.

²⁶³ Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1991, p. 510.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Gautier est également exalté par Baudelaire dans la poursuite constante d'un rêve de beauté qui aboutit à une seconde réalité, à l'œuvre d'art.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies...²⁶⁷

Dans ce sonnet de *Correspondances*, Baudelaire, sans doute aidé par les sensations de l'opium et du haschisch, exprime l'inexprimable par des images qui reflètent l'émotion du poète. «Les correspondances (...) font affluer sur le moindre objet des impressions inattendues, des harmoniques de tous les sens : seul moyen de rendre à notre vue des choses une vibration magique»²⁶⁸, nous dit Jean Prévost. Il procède, ainsi, à une transfiguration du réel que nous pouvons rapprocher de celle des réalistes magiques²⁶⁹, puisque, pour ces derniers aussi, la magie est en étroite relation avec le monde concret, elle «renvoie à une conception du monde totalisante, elle suppose des correspondances entre les choses, et la participation des êtres, des parties, au Tout»²⁷⁰.

La vision qu'il nous donne de la réalité est si nettement reproduite qu'elle finit par avoir un effet étrange. Les objets extérieurs sont appréhendés par les sensations sous des perspectives faussées : le vague, le flou qu'il éprouve, qu'il ressent devient net lorsque le poète ou l'artiste passe de la perception à l'œuvre d'art. Usant de la forme, il rend l'inexprimable, traduisible, il établit une refonte de la réalité ou le «fantastique réel de la

²⁶⁶ Jean Prévost, *Baudelaire : Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Zulma, Cadeilhan, 1997, p. 76.

²⁶⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 11.

²⁶⁸ Jean Prévost, op. cit., p. 81.

²⁶⁹ Il nous dit bien dans son *Salon de 1859* : «Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer» (Cf. *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 627). La réalité, ainsi conçue, se prête à faire connaître l'au-delà du monde sensible, aussi, le poète doit-il être suffisamment voyant pour parvenir à utiliser tous les modes d'expression, toutes les formes du langage qu'il a en sa possession pour communiquer cette autre face de la réalité.

²⁷⁰ Jean Weisgerber, «La locution et le concept», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, op. cit., p. 25.

vie est singulièrement émoussé»²⁷¹. Toute contemplation passe par l'esprit de l'artiste et, par conséquent, toute interprétation est le résultat de la quête de la forme.

Il lui arrive de ne pas organiser ses rêves et de, par conséquent, perdre le lecteur qui cherche à aller trop loin dans sa pensée. La tâche, ne doit pas se situer à ce niveau là, elle doit plutôt se soustraire au travail précis de bon ouvrier que fut le poète. Il nous semble que, dans certains de ces poèmes, il est inutile de vouloir identifier la source qui a mené à l'effet d'étrangeté poétique, il suffit de s'attacher aux mots et aux images qui participent à la refonte de ce monde, pour accompagner le visionnaire. Dans son poème, *Rêve parisien*, il nous donne une vision «vague et lointaine»²⁷² de la chambre d'hôtel où il se trouve, mais cette vision née du rêve devient précision et clarté lorsqu'elle se fait écriture : tout objet acquiert une nouvelle dimension – merveilleuse, magique, étrange – grâce au travail de la forme verbale, du langage qui se fait image. En somme, le poète conduit son rêve :

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
À des murailles de métal.

Non d'arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s'entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes se miraient.

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers;

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient !

(...)

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,

²⁷¹ Cf. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 697.

Sous un tunnel de pierreries

Passer un océan dompté.²⁷³

Dans la poétique baudelairienne l'image a pour fonction de produire la présence concrète du monde sensible, mais elle doit, pour cela prendre appui sur le monde réel, moderne, où l'homme vit, rêve, sent. À l'intérieur même de l'image, l'insolite effectue le passage de la frontière du sensible, il ouvre le chemin vers l'autre face du monde et il établit la relation entre modernité et «surnaturalisme»²⁷⁴. La poésie baudelairienne, nous dit Henri Lemaître, «qu'elle qu'en soit la forme, se définit par l'insertion réciproque de l'insolite et du quotidien»²⁷⁵, de sorte qu'elle devient l'autre côté du miroir où se reflètent la réalité moderne et la réalité intérieure du poète. L'image-symbole cesse alors d'être une simple forme d'expression pour devenir la réalité même du monde spirituel.

Cette volonté de modernité tant recherchée par Baudelaire nous la retrouvons dans le réalisme magique, dans la mesure où le monde extérieur y est également conjuré par une idée de précision qui aboutit à une réalité magique²⁷⁶. Jünger lui-même, qui comme nous l'avons déjà vu, possède une esthétique littéraire qui peut être rapprochée de l'esthétique picturale de Franz Roh, suit les traces de ce poète français. Soumis, tout comme Baudelaire, aux effets des «paradis artificiels», Jünger reconnaît qu'ils lui permettent une évocation spirituelle qu'il va devoir savoir décrire dans toute sa grandeur²⁷⁷. Le vague, l'imprécis, le diffus doit se faire net et précis lors du passage à l'écriture ; il s'agit donc d'exprimer la précision de l'intérieur, celle qui se trouve sous la transparence des choses. Cette conception même de l'écriture baudelairienne correspond, donc, à celle de l'écriture

²⁷² *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 101.

²⁷³ *Ibid.*, p. 102.

²⁷⁴ L'insolite, d'après Baudelaire se trouve dans le monde moderne, dans les villes et, plus précisément, dans Paris, dans la foule, dans les êtres qui l'habitent (cf. *Les Petits poèmes en prose* et *Les Fleurs du Mal* qui sont peuplés de l'insolite baudelairien).

²⁷⁵ Henri Lemaître, *op. cit.*, p. 486.

²⁷⁶ N'oublions pas, non plus, que, tout aussi bien Baudelaire que certains réalistes magiques, font une description du vil, du laid, de l'horrible avec une précision telle qu'elle dénonce, par la surface, la profondeur des choses.

²⁷⁷ L'usage de substances hallucinogènes, qu'il considère néfastes à l'homme, mais tout en même temps utiles aux poètes, le rapproche de Baudelaire par la transposition de la vision délirante du monde sur le papier : «Au reste, les mirages, eux non plus, ne sont pas simplement 'suspendus en l'air'. Ils se fondent sur des objets accessibles (...) Et tout cela plus beau dans l'imagination. (...) L'apparence n'est pas sans réalité, mais un indice sur lequel peut se fonder un calcul». Ernst Jünger, *Approches, drogues et ivresse*, Traduction française de Henri Plard, Paris, Gallimard, 1991 (Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1970 - La Table Ronde et Christian Bourgois, 1973, pour la traduction française), p. 72-73.

réaliste magique, qui consiste à reproduire les connexions que l'écrivain réalise entre les deux faces de l'objet et qui sont : la surface et le caché.

Le cinquième poème en prose du *Spleen de Paris* intitulé *La chambre double*, à la ressemblance de *Rêve parisien*, nous renvoie bien à cette «profondeur même des choses [où] va s'enfoncer la rêverie baudelairienne»²⁷⁸. Le poète, sous les effets de l'opium, a toutes les sensations à fleurs de peau, de sorte qu'il revêt les objets banals d'une beauté inégalable :

Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.²⁷⁹

La vision idéalisée des objets, qui découle de la déformation provoquée par l'imagination, gère un mystère et, par conséquent, fait surgir une autre chambre qui : «ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu»²⁸⁰. Cette autre chambre a l'harmonie du clair/obscur, de la surface/profondeur.

Mais voilà qu'«un coup terrible, lourd»²⁸¹ retentit à la porte et, alors que l'abstraction le conduisait à l'extase d'une «vie suprême»²⁸², celui-ci le ramène à la dure réalité, «comme si les choses, à mesure qu'elles sont envahies par le progrès de l'explication rationnelle, s'évidaient peu à peu, perdaient de leur densité et de leur poids»²⁸³. La magie disparue, la chambre devient taudis, les meubles bois pourri, la lumière réconfortante ombre menaçante et le parfum odeur nauséabonde²⁸⁴. Le temps qui avait disparu, qui était resté suspendu dans l'Éternité, revient, menaçant, chargé de figures démoniaques comme l'Angoisse et la Peur, et lui crie : «Vis donc, damné»²⁸⁵.

²⁷⁸ Jean-Pierre Richard, «Profondeur de Baudelaire», *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 102.

²⁷⁹ *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 280.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 281.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 99.

²⁸⁴ Cf. Baudelaire, *La chambre double, Le Spleen de Paris, op. cit.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 282. Ernst Jünger cite Baudelaire pour expliquer les effets des narcotiques : «Baudelaire, qui qualifie le haschisch d'«arme de suicide», mentionne parmi d'autres effets la froideur extraordinaire que laisse après lui l'usage de cette drogue, usage qu'il rattache à «la classe des plaisirs solitaires». Cette impression de glace, que provoquent aussi d'autres narcotiques, n'est pas seulement de nature

Avec ce petit poème, Baudelaire a su nous décrire la catastrophe qu'est, pour lui, le passage du parfait bonheur au plus grand malheur, et si nous pouvons situer ce drame intérieur à la base de toute écriture réaliste magique, c'est avant tout la conception poétique qu'il se fait du monde – qu'Henri Plard considère également être à la ressemblance de la chambre double baudelairienne²⁸⁶ – qui est de première importance. Cette vision dichotomique du réel lui confère le statut de voyant, de celui qui découvre une chambre magique dans les apparences d'une chambre commune, qui induit de la voyance par le trivial, le vulgaire et le quotidien. Les coordonnées de la perception sont altérées et enrichies par l'imagination, de sorte que, tout comme pour le réalisme magique, et selon Paul Hadermann, «la notion du réel concret y paraît liée à l'intuition d'une autre réalité, potentielle, celle-là, qui ne saurait s'exprimer directement»²⁸⁷.

A la ressemblance de Charles Nodier et surtout de Gérard de Nerval et de Novalis, Baudelaire cherche à métamorphoser le monde par l'imagination, pour fuir à l'insatisfaction que provoque en lui la douleur. Jean-Paul Sartre nous dit même que sa douleur «est l'exercice à vide de sa transcendance, en présence du donné»²⁸⁸ ; il se pose donc comme n'appartenant pas à ce monde et, à la manière d'Edgar Poe, il se donne pour tâche de découvrir le merveilleux poétique inhérent à l'univers, de scruter le réel, d'en créer son double par l'art et par la poésie. L'acte poétique baudelairien relève donc d'une aptitude magique – sensorielle et perceptive – qui lui permet de traduire le monde avec des images, des symboles et des allégories.

La dualité intérieure du poète – l'antinomie entre le spleen et l'idéal –, l'univers baudelairien est métaphorisé dans la «chambre double» et dans toute sa poésie. Il inaugure donc le «surnaturalisme moderne»²⁸⁹, où le monde visible devient une «forêt de symboles» que l'imagination a su appréhender et transformer.

physiologique. C'est également le signe d'une solitude». *Op. cit.*, p. 44. Dans *La chambre double*, éveillé, le poète se sent seul et menacé dans ce monde réel auquel il semble ne pas appartenir.

²⁸⁶ Cf. Henri Plard, «Les pays de langue allemande», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, *op. cit.*, p. 50-51.

²⁸⁷ «Le réalisme magique en peinture», *ibid.*, p. 246.

²⁸⁸ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975 (1947), p. 91.

²⁸⁹ Termes empruntés à Henri Lemaitre, *op. cit.*, p. 469.

Le monde, parce qu'il est ainsi rechargé d'inconnu, de mystère par le rayonnement intérieur, gère des rêves et se fait «réalité inconcevable»²⁹⁰, sinon même insaisissable, et l'homme finit par se trouver constamment partagé entre le désir de rechercher l'Infini et la nostalgie de ne pouvoir l'atteindre.

La poétique baudelairienne, «surnaturaliste», eut, comme nous le vîmes au sujet du réalisme magique²⁹¹ ses effets dans la littérature se disant anti-réaliste du début du XXe siècle, mais, parce qu'elle fut poussée jusqu'à ses limites sous la génération symboliste, elle devint l'emblème de la modernité.

2. La «voyance» de Rimbaud

Après Nerval la puissance des formes classiques se trouve atténuée : Baudelaire – bien qu'encore soumis aux codes classiques –, Verlaine et Rimbaud vont planter leurs germes d'une poétique nouvelle, où Hugo, avec son fantastique particulier, y trouve une place comme précurseur.

Baudelaire, comme nous l'avons vu, a su faire de l'acte poétique un acte de découverte d'une réalité surnaturelle – que l'anglais Ruskin, Nietzsche et Wagner ont aidé à rapprocher du «surnaturalisme» – et est devenu, pour la génération suivante, une marque décisive de lutte contre le Parnasse.

Tout à côté de ces écrivains, de ce philosophe et de ce musicien, un autre domaine, celui de la psychanalyse, vient aider à que se découvrent les zones obscures de l'inconscient et que se développe une esthétique beaucoup plus tournée vers l'imaginaire que vers le positivisme. D'ailleurs, la génération symboliste, parce qu'elle côtoyait de près le positivisme de Taine, le naturalisme de Zola, auxquels elle s'opposait, chercha à sauver l'écriture poétique par le «surnaturalisme» et en fit «le ressort fondamental de toute exploration et de toute connaissance poétiques»²⁹². La poétique verlainienne de la musicalité, la voyance rimbaldienne, la révolte ducassienne, la poétique mallarméenne de l'absolu du langage, toutes réunies, formèrent un legs important pour la littérature du

²⁹⁰ Termes empruntés à Jean-Pierre Richard, «Profondeur de Baudelaire», *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 106.

²⁹¹ Sans que nous oublions, néanmoins, Guillaume Apollinaire, le mouvement Dada, le Surréalisme qui, eux aussi, cherchèrent l'au-delà du monde sensible dans la réalité même pour, par la suite, le reproduire par la symbologie du langage.

premier quart du XXe siècle. Bien que non concertés entre eux, ces écrivains eurent le privilège de faire passer un message important à ceux qui les découvrirent plus tard : ils poussèrent, tous, «le surnaturalisme de l'Imaginaire jusqu'à la tentative d'une intégrale mise en question de la littérature»²⁹³. La volonté de partir à la recherche d'un autre monde, d'un monde caché, se fait accompagner d'une volonté d'aller au-delà de la littérature.

Mais de tous ces contemporains, Rimbaud reste, sans doute aujourd'hui encore, celui qui a le plus fortement marqué sa révolte contre la «vieillesse poétique» et contre la société. Tout comme pour le romantisme, et bien plus tard pour le surréalisme et le réalisme magique, la révolte symboliste, et surtout rimbalienne, passe par la transgression politique, sociale, mais également, et surtout, par la transgression poétique²⁹⁴. Par ailleurs, le jeune poète prétend, «non plus seulement retrouver dans les sensations et les objets d'ici-bas des correspondances swedenborgiennes ou platoniciennes avec un autre monde, mais bel et bien dépasser et immoler le réel et le reconstruire»²⁹⁵.

Il marque tout d'abord sa révolte sociale par «l'encrapement» pour, ensuite, faire sa révolte poétique en se faisant «voyant», comme il l'écrivit à Georges Izambard, dans une lettre de mai 1871 :

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le *dérèglement de tous les sens*.²⁹⁶

²⁹² Henri Lemaitre, *op. cit.*, p. 502.

²⁹³ *Ibid.*, p. 538.

²⁹⁴ Franz Hellens, dans *Un balcon sur l'Europe* (Bruxelles, Labor, 1992) ne reconnaît nullement l'influence des symbolistes et, plus précisément de Rimbaud, dans la tendance qu'il appelle fantastique réel. Pour cet auteur, le fantastique symboliste est mensonger puisqu'il ne tient pas compte de l'humain. On n'y trouve pas le «mystère authentique», «le fantastique éclaté du réel le plus présent», mais une «imagination habillée». Il reconnaît, toutefois, que le surréalisme est issu du symbolisme, mais que, c'est précisément pour cette raison qu'«il se solda par un retour à une sorte d'écriture rhétoricienne, et s'enlisa dans les sables mouvants de formules désertiques» (Cf. pp. 79, 80, 81). Le nouveau fantastique de Franz Hellens, selon A. Ayguesparse, se rapproche du réalisme magique (Cf. *Franz Hellens*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1959, pp. XX et XXIV), mais, alors, pourquoi Franz Hellens méprise-t-il l'influence du symbolisme, si cette école possède des affinités tout aussi bien esthétiques que conceptuelles avec le réalisme magique ? Le principe, selon lequel il ne s'agit plus de partir de l'inconnu vers le connu, mais, tout au contraire, du connu vers l'inconnu n'est pas seulement un principe réaliste magique, il était déjà un des principes des romantiques, de Baudelaire et des symbolistes. D'autre part, accuser le symbolisme de fausseté, parce qu'il use de la forme pour traduire l'autre côté des choses, pour conduire son imagination, pour fuir l'intuition, n'est-ce pas là une attitude quelque peu exagérée ?

²⁹⁵ Henri Peyre, *La Littérature symboliste*, Paris, PUF, 1976, p. 26.

²⁹⁶ Arthur Rimbaud, *Correspondance, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 248.

En somme les deux révoltes qui mènent à deux transgressions sont indissociables l'une de l'autre. Toutes deux, expérience de vie et écriture, se trouvent unies dans l'imaginaire du poète et deviennent poésie. Il explique ceci dans une lettre à Paul Demeny, portant la même date :

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple (...) Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse (...) ²⁹⁷

Il pousse donc la transgression poétique bien au-delà du réel. D'après Rimbaud, pour atteindre l'autre monde il faut transgresser métaphysiquement le monde réel, et, par conséquent, il doit, comme poète, se «faire voyant». Pour y parvenir, et comme il l'a déjà écrit à Izambard, il lui faut être soumis à «un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*»²⁹⁸, c'est-à-dire que raisonnement et *dérèglement* se trouvent liés par la sensibilité, et que ce n'est que par l'attitude prise d'«encrapulement», d'avilissement physique et moral que la voyance est possible²⁹⁹. Dans la lignée des romantiques et de Baudelaire, amour, souffrance et folie sont des composantes essentielles à la poésie, mais il leur faut être passé par l'inconscient de l'auteur pour atteindre l'absolu.

Dans le «Je est un autre»³⁰⁰ de Rimbaud, Margherita Frankel y voit une «scission de l'individu en deux dimensions, objective et subjective (...), et comme son unification, son identification avec l'univers»³⁰¹. En somme, toute œuvre poétique doit être le résultat d'un processus de dédoublement intérieur et de réunification de son créateur, pour parvenir à projeter les intuitions et les impulsions de celui-ci. Mais Margherita Frankel va plus loin et fait une interprétation ontologique de la formule de Rimbaud et ajoute, alors, que l'auteur semble «s'offrir à une espèce de transmutation de son être, envahi et habité par toutes choses, par les pouvoirs mystérieux vaguant dans le monde, par 'l'anima mundi'»³⁰².

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 251.

²⁹⁸ *Ibid.*..

²⁹⁹ Tout comme chez Baudelaire, Rimbaud atteint ses effets d'extase grâce aux hallucinogènes, tels que l'alcool et la drogue, de sorte que la création artistique est le résultat de l'alliance entre la raison, d'une part, et l'irrationnel, d'autre part, ou si nous préférons, elle est le résultat d'une combinaison entre un *Je* et un *autre*, puisque le *Je* s'est transmué en un *autre* pour atteindre la voyance, c'est-à-dire, l'unité. (Cf. Rimbaud, *ibid.*, p. 250).

³⁰⁰ *Ibid.*..

³⁰¹ *Le Code dantesque dans l'oeuvre de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1975, p. 38.

³⁰² *Ibid.*..

L'absolu tant recherché se trouve donc dans la réalisation de la fusion du poète – «voyant»/«vu»³⁰³ – avec l'univers. Ainsi, il aura trouvé l'*inconnu* :

Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !³⁰⁴

L'*inconnu* ne peut être atteint que par la douleur, par la souffrance et c'est parce qu'il se veut maudit qu'il aboutit à un autre univers, qu'il parvient à exprimer l'inexprimable.

Bien à la façon du surnaturalisme baudelairien, la malédiction qui pèse sur Rimbaud le conduit à une écriture moderne, où la perception du monde sensible passe par une langue «de l'âme par l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant»³⁰⁵. Le langage doit donc être en accord avec le *dérèglement de tous les sens*, et reproduire tout aussi bien le palpable que l'informe, le vécu ou le rêvé, la réalité ou l'invisible caché. Baudelaire est donc reconnu comme étant le «premier voyant», le «roi des poètes», en somme, «un vrai Dieu»³⁰⁶, parce qu'il a réussi à atteindre l'*inconnu*, situé de l'autre côté des choses, il a su comprendre l'inouï et le définir par un nouvel ordre du langage qui fait du poète un inaugurateur de la norme de l'«énormité». Cette lutte, qui est, bien évidemment et avant toute chose, une lutte intérieure, devrait le conduire aux portes de la voyance, mais, comme nous l'indiquent ces œuvres postérieures, *Une Saison en enfer* et *Illuminations*, elle aboutit à la faiblesse, à la chute et à la mort.

Le langage poétique doit se faire nouveau, original pour devenir universel et «transmettre non pas des signes vides de contenu réel, mais la réalité sensible elle-même»³⁰⁷.

À la ressemblance de Baudelaire, et parce que la voyance est un acte de conscience, il va vouloir révolutionner le verbe poétique et le soumettre à une combinaison insolite avec l'inusuel et l'inexprimable :

J'inventai la couleur des voyelles! A – noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me

³⁰³ *Ibid.*, p. 39.

³⁰⁴ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 251.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 252.

³⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 253.

³⁰⁷ Margherita Frankel, *op. cit.*, p. 44.

flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.³⁰⁸

Loin déjà de l'époque des lettres dites «du voyant» envoyées à Georges Izambard et à Paul Demeny, ce poème constitue un témoignage de son effort pour faire du langage un langage universel, où, par la couleur des voyelles, il voulait produire des sensations. Son expérience poétique, très proche de son expérience de vie, fut un échec et, dans ce poème, *Alchimie du verbe*, l'auteur en fait un récit, qu'il commence dans le pessimisme : «À moi. L'histoire d'une de mes folies»³⁰⁹. Il a voulu soumettre la poésie à une méthode qui lui permettait de transgresser les normes traditionnelles, de fuir la raison, mais la liberté tant désirée, et tant pratiquée, le conduisit à l'hallucination déréglée, qu'il condamne dorénavant :

Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond du lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots.³¹⁰

Ainsi, par la «contre-façon de l'inconscient»³¹¹, les perceptions se trouvaient altérées, faisant surgir un nouveau monde, étrange, mystérieux, qu'il fallait transporter en poésie. Mais, consciencieux de sa défaite, il conclut son poème de façon inattendue, comme s'il regrettait cette tentative passée de faire du langage un verbe poétique accessible à tous les sens, et semble reprendre une attitude plus conformiste : «Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté»³¹². Il ne croit plus aux enchantements et, par conséquent, plus que de demander à la folie, à l'hallucination de l'inspirer, il cherche dans le monde ce qui peut le faire vivre comme poète. Le recul qu'il prend, face à son expérience de voyance, le

³⁰⁸ Arthur Rimbaud, *Alchimie du verbe. Une Saison en enfer. Œuvres complètes. op. cit.*, p. 106.

³⁰⁹ *Ibid.*.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

³¹¹ Termes empruntés à Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 137

³¹² Arthur Rimbaud, *Alchimie du verbe, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 112.

rend parfaitement lucide : il admet avoir pratiqué la «culture de l'hallucination»³¹³, mais il sait expliquer la méthode par laquelle il a réalisé son opération poétique.

Ayant donc exploré tous les coins du surréel – et n'étant pas parvenu à re-modeler la réalité – il va, dorénavant, revenir au réel :

J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Et bien ! Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !³¹⁴

Cet *Adieu* que le poète adresse à une poétique où l'imagination et l'hallucination procédaient à une transformation du réel et à une transgression de l'écriture, peut être mis en cause avec son œuvre *Illuminations*, dans la mesure où cette attitude de voyance se maintient intacte, mais sans doute avec beaucoup plus de maîtrise du langage poétique. Rimbaud nous y offre des poèmes en prose qui constituent des tableaux «où une vision onirique s'inscrit dans des images précises, entre lesquelles le rapport poétique s'établit par des associations ou des juxtapositions visuelles qui ne sont probables que dans l'univers surréel qu'elles créent»³¹⁵. La grandeur rimbalienne se trouve précisément dans cette nouvelle capacité poétique de, par une image, tout aussi bien onirique que concrète, atteindre l'universel.

Très proche de Nerval et, bien sûr, de Baudelaire, le Rimbaud des *Illuminations* entreprend de traduire ses impressions – situées entre la matérialité du réel et l'imaginaire – par le langage. Ce dernier ne peut donc pas être réel, puisqu'il lui faut être passé par la métamorphose de l'impression pour aboutir à la poésie. En somme, la réalité évaporée sous la perception de l'auteur, il ne reste que le langage, que la poésie, créée à l'aide de l'émotion. Guy Michaud nous dit que Rimbaud recourt exclusivement :

à la sensation, ou plus exactement à l'image pure, qui est précisément la façon la plus subjective d'aborder le monde, le moyen le plus sûr de tronquer la réalité. Il a voulu enfin découvrir la poésie, c'est-à-dire ce qui recrée le monde, ce qui lui rend sa forme,

³¹³ Cf. *Notices, notes et variantes, Œuvres complètes, ibid.*, p. 966.

³¹⁴ *Alchimie du verbe. Une Saison en enfer, Œuvres complètes, ibid.*, p. 116.

³¹⁵ Henri Lemaitre, *Du Romantisme au Symbolisme (1790-1914) : L'âge des découvertes et des innovations*, Paris, Bordas, 1982, p. 521.

son sens, sa structure, et l'a cherchée hors de toute forme, dans un chaos d'images, dans un cliquetis étincelant de mots.³¹⁶

L'objet devient élément poétique pur ; il cesse d'exister en tant que réalité pour se transformer en un hors-monde, en un hors-lieu ou en un tout-monde et en un tout-lieu : un monde imaginaire, irréel qu'il n'explique pas, mais qu'il suggère au lecteur. La suggestion élève la réalité au niveau du mystère et transforme l'acte d'écriture en un «réservoir de symboles». Tout comme pour Baudelaire, il s'effectue donc une fusion d'images qui permet d'aboutir à un autre monde, un monde invisible.

La voie que Rimbaud a suivie, de vouloir recréer le monde et la poésie, de devenir «voleur de feu»³¹⁷, intéressa tous les écrivains, de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle, désireux de pénétrer au-delà de la réalité, de «dérober [le] secret à l'inconscient, [de] découvrir cette réalité brute qui se cache derrière les conventions, nos concepts et nos habitudes»³¹⁸. Les mouvements d'avant-garde, le dadaïsme s'inspirèrent surtout du Rimbaud des *Illuminations*, du poète obscur, mais c'est avec le surréalisme que la méthode du voyant devint révélation³¹⁹. D'après Edmond Jaloux,

Avec Rimbaud, est apparu un féérique nouveau ; ces libérations que les poètes antérieurs ont demandés à des formes fantastiques fixes (fées, elfes, sirènes, demi-dieux), il les demande directement aux images mentales dont les incarnations n'étaient que l'allégorie ; il se retourne sur lui-même pour y évoquer ces appuis que les autres confiaient à des créatures extérieures. (...) Une littérature a pu se former sous l'influence de Rimbaud... C'est une littérature plus subjective que tout autre et, par là même, elle dérive du Romantisme ; mais où les écrivains réalistes ont surtout exprimé l'homme transformé par la société, les féériques et les fantastiques nous apportent le témoignage de l'homme primitif, demeuré en chacun de nous et plus mêlé que l'autre au cosmos.³²⁰

³¹⁶ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 155.

³¹⁷ Lettre à Paul Demeny, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 252.

³¹⁸ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 141.

³¹⁹ Nous ne devons pas oublier que les *Illuminations* fut publiée en 1886 et *Une Saison en enfer* en 1895, apportant de profondes nouveautés dans la forme poétique, dans les images, dans la langue, mais le drame intérieur du poète, la question de la révolte contre un univers d'abstraction et le besoin de la recréation de toute chose n'est pas perçue par les écrivains de la même façon. Il faut attendre que la lettre du Voyant soit publiée, en 1912, pour connaître la méthode poétique rimbaldienne : les surréalistes surent donc profiter de la libération de l'inconscient pour ériger leur système poétique.

³²⁰ *Anthologie des essayistes français contemporains*, Paris, Kra, 1934, pp. 196-197.

Derrière le monde conscient, la réalité quotidienne, se cache donc un mystère que l'âme doit être capable de découvrir et de traduire en poésie. Il découvre le sens mystérieux des choses par l'émotion, de sorte que la réalité, saisie subjectivement, devient réalité poétique. Mais Rimbaud va plus loin, et c'est précisément ce qui a intéressé les surréalistes, il a cherché un monde de rêve – où les barrières entre la réalité et le rêve seraient abolies –, une surréalité, pour créer un monde nouveau, qui serait libéré de toute contrainte, de toute convention. Le surréalisme pousse les revendications rimbaldiennes à l'extrême, et prétend, par la poésie, se rebeller contre le monde matérialiste, mais il commet une erreur : il n'a pas su voir que le monde du rêve rimbaldien avait ses lois, son ordre caché, et que l'anarchie de l'esprit ne mène à rien de constructif. Guy Michaud explique bien cette défaillance des surréalistes :

Les Symbolistes leur auraient dit que tout n'est pas hasard dans ces révélations ; ils leur auraient laissé entendre ce que les psychologues nous déclarent aujourd'hui plus explicitement : que derrière l'inconscient individuel, lieu d'événements psychiques subjectifs, il est un inconscient plus profondément et plus universellement humain, qui vibre et vit à l'unisson des rythmes fondamentaux et des images primordiales de l'univers ; qu'il est au fond même de l'homme comme à l'origine de la création un ordre latent, dont toutes les grandes productions humaines – dans l'art, dans la philosophie ou dans la religion – sont l'expression et le reflet plus ou moins déformé ; et que là gisent des forces insoupçonnées, capables de transformer un monde, à condition de les reconnaître et de les capter.³²¹

Nous pensons que le réalisme magique a su être plus attentif au message de Rimbaud : il reprend, lui aussi, les choses, le quotidien, mais à la lumière d'une vision particulière qui les rend insolites. Il s'agit de «reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad», nous dit Roh³²², «La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego»³²³. Toutefois, le critique explique que cette réalité doit passer par le spirituel :

Cuando veo varias manzanas sobre una mesa, recibo (aun sin salirme del plano de la intuición estética) una sensación sumamente compleja. No solamente me atrae el hálito de los exquisitos colores, en que se solazaba el impresionismo; ni tampoco me atrae

³²¹ *Op. cit.*, p. 641.

³²² *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, *op. cit.*, p. 39.

exclusivamente el variado esquema de las formas esféricas, coloreadas y deformadas, que cautivaba al expresionismo. Sojúzgame una amalgama mucho más amplia de colores, formas espaciales, representaciones táctiles, recuerdos de olfato y del paladar; en suma, un complejo verdaderamente inagotable que comprendemos bajo el concepto de *cosa*.³²⁴

D'après Roh donc, l'insolite qui se détache de la réalité se doit à la représentation magique que l'artiste en fait. Le réel, ainsi perçu par l'intériorité, passe par un processus affectif qui le déforme, c'est-à-dire, qui le déconstruit pour, ensuite, être sujet à une ré-organisation, à une re-construction qui lui confère une nouvelle fonction, une fonction magique.

Roh, bien qu'il fasse un abordage très superficiel de la littérature qu'il considère être responsable du grand changement, fait référence à Rimbaud de façon précipitée³²⁵, parce que, sans doute, là n'était pas son domaine, mais toujours est-il que cette indication reste précieuse.

Rimbaud, successeur mystique de Baudelaire, défenseur insoupçonné des romantiques allemands, défend, lui aussi, une conception analogique de l'univers, que, seul l'artiste est capable de traduire comme aventurier du rêve. Tout comme eux, les réalistes magiques ressentent une profonde révolte métaphysique, mais celle-ci n'est pas le rejet du réel surréaliste, mais plutôt une tentative de reconstruction par la magie, c'est-à-dire que le surréalisme prétend irradier la réalité en partant du monde intérieur, alors que le réalisme magique part du monde extérieur, pour, à l'aide d'une magie qui lui vient de son âme, donner une dimension merveilleuse à la réalité.

Rimbaud, bien qu'il n'ait pas véritablement élaboré une doctrine esthétique – Mallarmé restant, sans doute, le grand constructeur d'une esthétique et d'une doctrine symboliste –, il nous a, tout de même, légué son *expérience*, d'origine surnaturaliste, de la poésie de l'Idée, c'est-à-dire du symbole, lieu de rencontre entre le poétique et le métaphysique. Le poète acquiert donc, à nouveau, une fonction d'intermédiaire entre le

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p. 40.

³²⁵ Cf. *ibid.*, p. 122. Il affirme, d'ailleurs, que deux auteurs, Rimbaud et Zola, sont à la base de ce nouveau domaine littéraire. À notre grand regret, l'auteur ne s'y attarde pas, n'explique pas l'importance qu'ont pu avoir ces deux grands auteurs français pour une tendance qui se dit être allemande dans la source.

monde réel et le monde surnaturel, qu'il accomplit par l'usage du symbole, d'un symbole qui déclenche la magie, le mystère.

3. Le symbolisme et le symbole ou le théâtre poétique de Maeterlinck

D'origine platonicienne, cette conception métaphysique de la poésie, se retrouve chez les multiples auteurs symbolistes. À la façon de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé, Maurice Maeterlinck use, lui aussi, du mystère, du surnaturel pour échapper au réel. Le symbole devient la figure rhétorique poétique préférée de tous ces poètes, mais il se pose alors un problème :

(...) Je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. (...) L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait presque toujours, bien au-delà de sa pensée ; c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité (...) ³²⁶

Si Rimbaud, avec la voyance et le dérèglement de tous les sens, avait déjà soulevé le problème, voici qu'avec Maeterlinck il est clairement énoncé : une lutte s'établit entre une poésie dont le langage est maîtrisé en toute conscience et une poésie qui se laisse aller au gré de l'inconscient ³²⁷. «Aussi le symbolisme va-t-il s'efforcer de mettre en œuvre des techniques de langage elles-mêmes de caractère surnaturaliste et capables par là d'incarner, dans le texte même du poème, la relation nécessaire entre métaphysique et technique» ³²⁸, nous dit Henri Lemaitre. En somme, le symbolisme prend conscience des correspondances qui existent entre le monde intérieur et le monde extérieur, sachant, toutefois que la réalité spirituelle se trouve projetée analogiquement dans la réalité matérielle. Le rôle du poète consiste, donc, à en produire une synthèse qui résultera en symbole.

Par conséquent, le symbole acquiert une fonction métaphorique qui lui permet d'aller du concret à l'abstrait, d'une chose matérielle à l'idée et d'exprimer différents degrés de réalités : le langage devient plurivoque et s'ouvre à une multitude de vérités. La notion, qui

³²⁶ Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres récits 1886-1896*, (réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret*), Bruxelles, Labor, 1985, p. 150.

³²⁷ Nous retrouvons donc, ici, déjà, les prémices de la poétique surréaliste.

³²⁸ Henri Lemaitre, *op. cit.*, p. 558.

existait encore chez Baudelaire, de «transposition symbolique» n'existe donc plus dans la poétique maeterlinckienne, le symbole et le réel y sont indissociables et interpénétrés, de sorte qu'il est difficile de distinguer lequel est métaphore de l'autre. Comme nous le dit Antonin Artaud :

Ainsi Maurice Maeterlinck rétrécit la membrane. Telles les vérités très profondes ne sont séparées des vérités supérieures que par une membrane sans substance que l'esprit de l'homme percera bien quelque jour.³²⁹

Maeterlinck ajoute encore que le poète doit avoir une attitude passive et laisser le symbole s'épanouir à son gré, il faut laisser l'initiative aux mots de révéler l'aspect subjectif de la vérité. Par l'écriture donc, le poète parvient à l'infini, à la connaissance pleine, à la réalité tout entière, celle-même qui se trouve cachée.

Les réalistes magiques ne négligeront, évidemment pas, cette perspective métaphysique de la poésie et s'y fonderont pour reproduire leur expérience affective de la réalité. Tout comme pour les symbolistes, le monde des apparences n'existe pas sans une autre réalité, beaucoup plus obscure et difficile à capter, qui est perçue intuitivement par le poète, et qu'il doit être en mesure de recréer, afin de faire naître, chez le lecteur, l'illusion d'un nouveau monde.

Maeterlinck a su créer cette illusion chez les lecteurs et les spectateurs de son théâtre. Il a su capter l'inconnu, l'invisible du monde et a su le traduire sur scène :

Le temps et le lieu s'estompent, le quotidien s'efface, on oublie la vie extérieure, celle du bavardage, celle où les hommes sont vraiment endormis. Dès le premier moment, un monde nouveau nous apparaît, fait de silence, de possibilités, de promesses et de menaces. Et nous touchons là au paradoxe de ce théâtre étrange et totalement neuf.³³⁰

Etrange, parce que le symbole y existe comme le langage naturel d'une réalité de l'au-delà, que le poète a laissé entrer, malgré lui, dans son âme, et qu'il a su traduire. Maeterlinck procède à une libération poétique, permettant ainsi que «les êtres et les choses parfois les plus ordinaires et les plus quotidiens acquièrent un pouvoir aussi énigmatique qu'efficace»³³¹. C'est dans le monde de l'inconscience, dans le silence que se trouve

³²⁹ *Douze chansons*, par Maurice Maeterlinck, Paris, Stock, 1923.

³³⁰ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 446.

³³¹ Henri Lemaitre, *op. cit.*, 576.

l'essence du drame maeterlinckien. L'auteur soutient que c'est ce qui n'est pas dit qui reflète le tragique intérieur ; parce que le théâtre d'action, au sens traditionnel du terme,

implique une compromission avec le monde des réalités historiques, sociales, psychologiques, monde dont la pesanteur dans le drame risque de masquer la présence et de compromettre la manifestation de cet autre monde qui n'est qu'atmosphère, enveloppement du drame par des pressentiments secrets, des correspondances suggestives, des paroles qui ne sont que les échos d'un silence mystérieux et souvent menaçant.³³²

A la ressemblance de Maeterlinck, Roh s'interroge, lui aussi, sur la mission de l'art, sur le fait qu'il doive être ou non «expresión de su tiempo»³³³. D'après le critique d'art allemand, deux conceptions divisent l'art en deux groupes : le dynamique et le statique. La conception du monde qui mène à un art dynamique s'appuie, presque toujours, sur «la idea de un mundo infinito, y en definitiva inabarcable, donde el ansia de ser irrumpe con empuje profundo, como si penetrase en una tiniebla infinita»³³⁴ ; la conception du monde qui conduit à un art statique révèle une certaine accalmie et un certain rationalisme qui aboutit à une plus profonde connaissance de la vie.

Nous pouvons constater que Maeterlinck est bien proche de cette idée, puisqu'il annonce clairement qu'il préfère un «Théâtre statique» à un théâtre d'action, parce que ce dernier utilise l'apparence, le dynamisme stérile pour dire le drame ou le tragique, mais le monde qui peut véritablement dire l'homme, le monde invisible finit, en fait, par lui échapper. D'après lui, il s'établit une lutte entre l'homme et son destin, lutte que l'homme, inévitablement, perd, et, par conséquent, «le ressort du tragique est donc ici le sentiment d'une destinée mystérieuse et implacable, l'attente, la perplexité, l'angoisse»³³⁵. Le véritable drame maeterlinckien se passe donc à un niveau supérieur, au niveau de l'inconscience. Ainsi, plus que de reproduire la réalité, le théâtre se fait suggestion, expression d'une pensée, représentation d'un univers mystérieux et, par conséquent, les jalons qui, par leur emplacement, semblent participer à la progression dramatique ne servent, en fait, qu'à perturber le lecteur/spectateur, puisqu'ils n'ont, véritablement, aucune

³³² *Ibid.*, p. 580.

³³³ Cf. Franz Roh, *op. cit.*, p. 81.

³³⁴ *Ibid.*, p. 75.

³³⁵ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 446.

justification plausible dans la narration. Aussi, le lecteur/spectateur doit-il chercher ailleurs, dans le silence, dans le non-dit, dans l'au-delà, dans le langage à portée symbolique, le véritable ressort du drame maeterlinckien. L'artiste ne veut pas dire quelque chose, il préfère l'évoquer ; sa mission poétique consiste donc à représenter l'absolu des choses dans un espace où s'atténue le jeu de la parole, parce que «Le silence [étant] l'élément naturel où vivent et se meuvent les âmes, toute parole est perte»³³⁶.

Anna Balakian ajoute d'ailleurs, au sujet de la pièce *L'Intruse* :

O tema é abstrato : a própria morte. Toda a encenação é *verdadeiramente* simbolista, sem qualquer localização específica ou materialização da idéia. O que se simboliza é a ausência e a passagem dela através de um *décor* e entre as pessoas que estão nele, e todas reagem à passagem não como entidades separadas mas como uma unidade sinfônica, modulando-se entre si, repetindo-se em sua fala e movimento a uma simples harmonia, em vez de a qualquer conflito pessoal ou particular.³³⁷

Par antidynamisme théâtral, Maeterlinck, n'entend ni reproduction exacte du réel, ni abstraction pure et simple, mais fixation de l'expressif. À la façon de Roh, qui dit que «*Todo cuadro es una detención, por cuanto sustrae formas al flujo de la vida real para conservarlas en el marco*»³³⁸, le dramaturge aussi use du symbole pour dire l'au-delà de la réalité. Le mystère réside donc dans l'atmosphère créée par un langage magique, qui ne cherche pas à expliquer la subjectivité de l'auteur, mais qui transforme les liens qui unissent celui-ci au monde extérieur.

³³⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, «Maurice Maeterlinck, une esthétique du virtuel», *Nord' – Revue de critique et de création littéraire du nord / Pas-de-Calais*, n° 26, Lille, S.L.N., 1995, p. 54.

³³⁷ Nous citons la traduction en portugais (du brésil) de José Bonifácio A. Caldas, de la version en anglais de Anna Balakian, *The Symbolist Movement – A critical Appraisal (O Simbolismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985, p. 102). Bien que quelque peu méprisé par les poètes symbolistes, ce dramaturge belge a su créer un théâtre poétique qui lui a valu la reconnaissance des dramaturges qui lui étaient contemporains (comme Paul Claudel) et de ceux qui viendront, plus tard, revendiquer un anti-théâtre. Voulant représenter le sort de l'homme sur scène – qui est inévitablement celui de la mort –, il use d'une écriture symboliste pour laisser suggérer, laisser percevoir, ce qui se trouve à côté de ce qui est dit ou de ce qui est vu. Il faut aller plus loin que l'apparence pour comprendre le nouveau tragique de Maeterlinck; en somme, il faut savoir lire à côté de ce qui est écrit, ce qui reste dans l'ombre, chercher à l'intérieur des paroles. Nous retrouverons cette discordance entre ce que le langage dit et ce qu'il signifie dans le Nouveau Théâtre du XX^e siècle.

³³⁸ Franz Roh, *op. cit.*, p. 77.

Ainsi, si Maeterlinck préfère croire qu'un vieillard immobile vit, «en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse»³³⁹, Roh est définitivement convaincu du pouvoir signifiant du statisme :

Toda expresión, toda belleza residen aquí, precisamente, en ese frío poder de la inmovilidad, en ese bronceo apartamiento del cambio y la fluencia.³⁴⁰

Et il explique la raison de son choix :

El hombre se encaminó con renovada confianza – a pesar de resonancias demoníacas – hacia la existencia real, la palpó y vió que estaba más firmemente asentada que las pasiones dentro de nosotros. Entonces la convirtió en símbolo de lo inmovible, incluso de la solidez espiritual.³⁴¹

Cette conception antidynamique de l'écriture de Maeterlinck et de la peinture de Roh peut paraître un contre-sens, mais, sans doute, l'explication que le critique allemand nous fournit, nous aide-t-elle à mieux la comprendre :

Ahora es cuando a todo afán terrestre se contraponen verdaderamente una potencia cósmica más alta que, misteriosamente, lo abarca desde fuera. De esta suerte, la concepción vitalista del mundo se ha transformado en una concepción astronómica, si es lícito expresarse oscuramente en asunto tan oscuro.³⁴²

La vie est donc soumise à différentes lois, terrestres et supérieures, et c'est pour cela que l'artiste symboliste doit faire de son œuvre un symbole, capable de représenter le côté le plus obscur de la réalité, et l'écrivain réaliste magique doit chercher à rendre compte de la réalité concrète par un certain *rationalisme* magique, c'est pourquoi il fait tout aussi bien appel à la logique du langage qu'à une pensée analogique. Le symbole maeterlinckien permet au poète de réaliser un autre ordre du monde et de le substituer à l'ordre réel ; la magie du réalisme magique s'appuie sur l'ordre rationnel du monde pour exprimer une tension qui est due à l'idée. Cette nouvelle tendance ne considère plus que la réalité se laisse subjuguer par l'idée, mais qu'il existe une tension constante entre les deux et que,

³³⁹ Maurice Maeterlinck, Préface de son *Théâtre*, Paris-Genève, Slatkine, 1979, p. XXI.

³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 78.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

³⁴² *Ibid.*.

pour reproduire l'univers, il faut partir d'une abstraction contrôlée, de manière à ce que, de la rigueur réaliste, se détache un certain effet dissonant.

Le symbolisme de Maeterlinck ou de Rimbaud, la modernité de Baudelaire révolutionnèrent profondément l'esthétique et la poétique de la deuxième moitié du XIXe siècle et agitérent le champ littéraire de la première moitié du XXe siècle, mais nous devons reconnaître que, en parallèle à cette orientation surnaturaliste, les fondements philosophiques et idéologiques issus du positivisme se faisaient également sentir, de moindre façon au fur et à mesure que s'annonçait le XXe siècle, mais toujours est-il que, de 1880 à 1914, ces deux littératures, sources de deux visions du monde en opposition, l'une surnaturaliste et l'autre issue du réalisme de 1850, se trouvaient en superposition.

A l'aurore du XXe siècle, un nouvel âge s'initie au sein même de la littérature. Une lutte s'installe entre le réalisme et le naturalisme, d'inspiration positiviste, et le symbolisme, d'inspiration idéaliste et spiritualiste. Une crise éclate : l'idéologie réaliste/naturaliste, qui prétendait calquer la littérature sur le modèle scientifique, est définitivement mise en cause par Bergson qui soutient que le réalisme n'est dans l'œuvre que quand l'idéalisme est dans l'âme, et que ce n'est qu'à force d'idéalité qu'on reprend contact avec la réalité³⁴³. La philosophie bergsonienne repose sur le principe d'autonomie de l'esprit par rapport à la nature et c'est pourquoi nous pouvons la rapprocher des romantiques allemands, de Baudelaire, des symbolistes et des réalistes magiques ou, plus précisément, de la création picturale réaliste magique :

Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste ; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps. Néant de matière, il se crée lui-même comme forme.³⁴⁴

³⁴³ Cf. Henri Bergson, la septième partie de *L'Energie spirituelle* intitulée «Le cerveau et la pensée : une illusion philosophique» (*Oeuvres*, Paris, PUF, 1959, pp. 967-974).

³⁴⁴ Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*. *Ibid.*, p. 783.

Ce philosophe essaie donc de démontrer sa théorie à partir de la peinture. A la ressemblance de Roh, lorsque celui-ci donne comme exemple Schrimpf³⁴⁵, il considère que la réalité sera reproduite à travers une autre réalité, celle du peintre, et que, par conséquent, «cet imprévisible rien», qui fera de la toile un tableau, se trouve dans l'âme même de l'artiste et permet d'aller au-delà des apparences.

«Le réalisme est [donc aussi] dans l'œuvre» réaliste magique, mais sous quelle forme, puisqu'il lui faut être passé par l'idéalisme de l'âme ? De quel réalisme devons-nous rapprocher une tendance qui cherche à reproduire la réalité cachée.

C. Le réalisme/naturalisme vs réalisme magique

1. Le réel à la loupe oui ou non ?

Pour discuter le réalisme, d'abord faut-il savoir à quelle conception ce terme se rapporte, sinon nous courons le risque de nous égarer dans des prémices philosophiques très anciennes – telle que la mimésis de Platon et d'Aristote – et accepter qu'il existe dans toute œuvre se réclamant «d'une figuration sérieuse de la réalité commune»³⁴⁶. Dans la Présentation de *Littérature et réalité*, Tzvetan Todorov restreint, en quelque sorte, la portée du terme :

Pour les écrivains du XVIIIe et du XIXe siècle, comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique qui n'est pas un discours comme les autres. Pour les théoriciens de la littérature de la seconde moitié du XXe siècle, le réalisme est un style littéraire ni plus ni moins valorisé qu'un autre, mais dont une des caractéristiques est un peu particulière : en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir *l'impression* qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est.³⁴⁷

³⁴⁵ Cf. Franz Roh, *op. cit.*, p. 51. Roh pousse, néanmoins, un petit peu plus loin l'abstraction, puisqu'il suggère que le peintre ne doit pas peindre devant la réalité même ; d'après lui, la reproduction doit se faire par le souvenir, avec, forcément, une grande charge de projection sentimentale, de sorte que le réel représenté traduit tout en même temps la soumission de l'homme au monde et la volonté de le reconstruire.

³⁴⁶ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel : De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 27.

³⁴⁷ Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

La désignation deviendra appropriation d'un mouvement et définira un style, dont la caractéristique principale consistera à traiter et à décrire avec minutie la diversité de l'expérience humaine, selon une perspective objective et scientifique. Jacques Dubois nous dit, d'ailleurs, que :

Dans son premier mouvement, le réalisme produit un ordre, qui est superposé à celui du monde. Il engage donc des procédures variées d'organisation et d'objectivation à l'intérieur du représentable, qui vont de l'inventaire descriptif à la mise à distance ironique. Il s'agit toujours de rationaliser une matière brute ou de donner l'impression qu'on le fait.³⁴⁸

Le terme servira donc à caractériser une nouvelle forme romanesque, le «roman réaliste», dont l'objectif est de décrire la réalité par la lisibilité du message – le sens met clairement en évidence l'aspect sémantique –, par l'individualisation des personnages et par la présentation minutieuse et détaillée de l'environnement. De sorte que, l'individu (et par conséquent la famille, la généalogie et l'hérédité), le scientisme (représenté par un grand nombre d'informations et de descriptions détaillées), le temps (et précisément l'histoire), l'espace (de précision géographique) et l'enchaînement causal constituent les données nécessaires à la représentation littéraire du réalisme. Dorénavant, le rationalisme commande la logique du texte en occident.

Mais le doute persiste : «Comment retourner à l'objet, le voir, nous taire, le décrire sans le quitter des yeux, renoncer à le transcrire, et plutôt regarder»³⁴⁹. D'après Flaubert, il faut, tout d'abord, partir de l'observation et de la contemplation, pour découvrir une parenté entre l'objet et l'esprit qui puisse être exprimée par l'écriture. Ensuite, il faut que l'auteur se maintienne à distance :

Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe.³⁵⁰

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 29.

³⁴⁹ Geneviève Bollème, *La Leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, 1964, p. 21.

³⁵⁰ Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet», 6 novembre 1853, *Correspondance*, T. II, Paris, Gallimard, 1980, p. 463. Il nous semble donc que nous sommes loin de la sensibilité romantique, baudelairienne,

Mais, à ce conseil, Flaubert ajoute qu'il faut transformer cet objet pour qu'il apparaisse comme jamais il n'a été vu ; il faut transformer «l'optique en poétique», c'est-à-dire que la réalité n'est qu'un *tremplin*³⁵¹ à la création artistique, elle ne constitue pas, à elle seule, l'art.

Cependant, d'après Flaubert, contrairement aux romantiques, qui cèdent à l'impulsion et à l'émotion, l'écrivain réaliste doit maintenir le souvenir de l'objet à l'état latent jusqu'à ce qu'il ait été capable de le «dépersonnaliser».

Mais ce souvenir gardé en mémoire risque de le trahir : il peut à tout moment laisser transparaître la personnalité, les émotions de son auteur, et, bien que Flaubert condamne le lyrisme³⁵², il reconnaît, néanmoins, que tout objet conservé en mémoire possède la marque de son détenteur et que, par conséquent, plus que de s'en servir pour décrire un souvenir particulier, il préfère chercher la sensation qui se trouve cachée sous cet objet pour le raconter.

Par la suite, il lui faut, pour parvenir à l'œuvre d'art, transformer cette sensation en matière, en style, en forme exacte, pour pouvoir être perçue par tous : «Je suis un homme-plume, je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle»³⁵³, écrit Flaubert. Mise donc au service de la composition, la mémoire n'est plus, tout comme pour les écrivains surnaturalistes, le moyen grâce auquel s'expriment le sentiment, l'imagination, le rêve et se crée un autre monde ; elle est réflexion qui permet le recul et conduit à l'exactitude et à la précision.

Mais s'agit-il là de précision scientifique ? De reproduction exacte de la réalité ? L'auteur, parce qu'il crée une œuvre d'art, reconnaît que l'observation naît de l'imagination, de la subjectivité de celui qui observe, et, que, par conséquent, lors de la reproduction, il y a, forcément, recréation de la réalité ou, tout simplement, création de l'illusion de réalité. Pour ne pas aller trop loin dans l'imagination, il cherche à vérifier si

rimbaldienne et maeterlinckienne si ce n'est le fait que cette «chimie merveilleuse», dont il parle, correspond à la transformation à laquelle l'auteur soumet l'objet pour l'écrire.

³⁵¹ Terme emprunté à Flaubert lui-même. Cf. Lettre à Tourgueniev, 8 décembre 1877, supplément T. IV, p. 52.

³⁵² Fuyant le lyrisme déclamatoire, sentimental du romantisme, il sait, néanmoins, qu'il finira par y sombrer tôt ou tard : «Il y a des moments où je crois même que j'ai tort de vouloir faire un livre raisonnable et de ne pas m'abandonner à tous les lyrismes, gueulades, excentricités philosophico-fantastiques qui me viendraient» («Lettre à Maxime du Camp», 21 octobre 1851, *Correspondance*, T. II, Paris, Gallimard, 1980, p. 11). Il entreprend d'écrire *Salammô*, mais s'en repent très rapidement, puisqu'il n'y retrouve pas son idéal, l'idéal du style.

son impression est exacte, soit en réexaminant l'objet jusqu'à ses moindres détails, soit en plongeant dans l'analyse de documents authentiques. Toujours est-il que l'insistance avec laquelle il travaille la forme ne lui vient pas de l'intention de formuler la réalité, mais l'idée. En passant par l'écriture, l'objet est instinctivement recréé et il révèle une autre réalité, une réalité sensible, puisqu'il porte en lui toute la charge affective de l'artiste. Jean-Pierre Richard nous dit d'ailleurs que :

Dans les brouillons de *Madame Bovary*, par exemple, le langage ruisselle encore d'une jouissance dont nul ne sait si elle lui est propre, ou si elle appartient aux sensations, qu'il veut restituer. Car cette espèce d'écriture est une gourmandise, un moyen de prolonger ou de ressusciter le plaisir. Quand Emma écrit à Rodolphe, 'ses sensations recommençaient par cet effort qu'elle faisait à vouloir les traduire. Mais Emma est justement incapable de *traduire*, de transposer sur un autre plan ce qui a été éprouvé au niveau de la sensation pure : elle ne peut que sentir à nouveau. Celui qui écrit ne cherche plus à *rendre* sa sensation, à la communiquer par le moyen d'un équivalent littéraire, mais seulement à l'éprouver de nouveau dans son épaisseur la plus trouble : et le langage, précisément grâce à tout ce qu'il comporte de louche et d'incontrôlé, lui sert à retrouver ce trouble originel.³⁵⁴

Parce que Flaubert oscillera constamment entre ces «gueulades» et le désir de rigueur – qui est, en quelque sorte contraire à sa nature poétique –, il va s'attacher à la perfection stylistique³⁵⁵ et vouloir écrire une œuvre «sur rien», représentation de la Beauté. Mais y est-il arrivé un jour ? Très certainement si nous considérons que son œuvre se tient par la force du style ; il est également vrai que l'auteur n'annule aucunement le côté lyrique qui lui est inné, mais il le maintient sous contrôle par la prose. Ainsi «bridé»³⁵⁶, le cœur peut faire de la prose «un bon vers», et acquiert plus de force :

Quelque chose de profond et d'extra-voluptueux déborde de moi à jets précipités, comme une éjaculation de l'âme. Je me sens transporté et tout enivré de ma propre pensée, comme s'il m'arrivait, par un soupirail intérieur, une bouffée de parfums chauds. (...) Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très

³⁵³ «Lettre à Louise Colet», 31 janvier 1852, *ibid.*, pp. 39-40.

³⁵⁴ *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 242.

³⁵⁵ Le chapitre «Le style de Flaubert», d'Albert Thibaudet, nous aide à mieux comprendre le classicisme de l'écriture flaubertienne (Cf. *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, pp. 221-285).

prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité.³⁵⁷

Comme nous le dit Timothy A. Unwin, Flaubert «n'est pas un Rimbaud capable de s'abandonner à l'intensité de ses hallucinations. (...) Il a besoin non seulement d'éprouver une euphorie spontanée, mais aussi de délimiter et d'objectiver cette sensation par un acte intellectuel»³⁵⁸. Tout comme chez Baudelaire, il existe chez Flaubert, un «dédoublément», une lutte entre l'émotion et l'intellect, mais les deux auteurs savent maintenir une certaine distance avec l'émotion, de manière à réussir à l'analyser et à la transformer. Leur art est donc le résultat d'une quête de l'Idéal, symbiose – difficile à atteindre – entre sensations et précision stylistique. Là se trouve sans doute, aussi, leur grand privilège : d'avoir essayé de fixer sur le papier l'équilibre entre les deux.

L'art de Flaubert se revêt donc de contradictions : il dépend de l'immatérialité de la prose, du rythme du vers et de l'objectivité de la science. Le réalisme est donc un rêve, difficile, sinon impossible, à atteindre : la frénésie avec laquelle il recherche la Beauté le mène au désespoir et à la fatigue –, c'est à dire, à l'équivalent du spleen baudelairien. Il prend conscience du fait que le travail intense du style n'a de sens que dans la mesure où la forme se fait vie, où elle prend une épaisseur psychologique :

L'harmonie, la musique de la phrase, c'est l'adéquation parfaite entre ce qu'elle est et une sensation éprouvée, entre le sujet et l'objet, la matière et l'esprit. La beauté de la phrase est comme celle d'un tableau, une ligne qui parle par elle-même, lisible et visible à la fois.³⁵⁹

Mais, très rapidement, cette pensée même le mène à une crise : il prend conscience de sa tâche comme artiste et prend peur : il ne veut pas que la sensation domine, et s'acharne à nouveau sur le travail parfait du style. Proche de Baudelaire, dans le sens où il éprouve une déchirure qui le fait revenir à la dure réalité de l'écriture, mais qui n'est que

³⁵⁶ Cf. «Lettre à Louise Colet», 14 juin 1853, *op. cit.*, pp. 353-354 : «Oui, il faut se brider le cœur, le tenir en laisse comme un bouledogue enragé et ensuite le lâcher tout d'un bond dans le style, au moment opportun».

³⁵⁷ «Lettre à Louise Colet», 27 mars 1853, *ibid.*, p. 287.

³⁵⁸ Timothy A. Unwin, *Flaubert et Baudelaire : Affinités spirituelles et esthétiques*, Paris, Nizet, 1982, p. 17.

³⁵⁹ Geneviève Bollème, *op. cit.*, pp. 95-96.

désespoir puisqu'il ne parvient, néanmoins, pas à l'absolu. Il sombre dans l'esthétisme³⁶⁰ mais il n'arrive, toutefois, pas à établir une fissure entre le monde romanesque et le monde réel. Bien qu'il veuille être impersonnel et impassible, l'auteur se trouve être engagé dans son œuvre ; la beauté qu'il prétend atteindre cache l'angoisse même de l'artiste³⁶¹.

Sans doute est-ce pour cette raison que Jean-Pierre Richard considère que l'influence de Sade «servit à Flaubert à faire éclater les choses *de l'intérieur* : il voudra, du dedans, exagérer la qualité, la réaliser dans une telle pureté qu'elle en devienne presque intolérable et débouche finalement dans la qualité exactement opposée. Ce marbre est blanc, trop blanc, s'écrie Flaubert enthousiasmé, il est «noir comme de l'ébène»³⁶². L'auteur pousse trop loin le style, jusqu'à ce qu'il devienne lui-même recreation ou construction de l'être nouveau. Il veut, nous dit encore une fois Jean-Pierre Richard, que «puissent se retrouver non seulement l'image de l'état originel à partir duquel cet être aura été créé, mais même la trace de toutes les phrases qu'aura traversées le travail de son élaboration»³⁶³. En somme, il faut peindre l'objet tout en même temps dans «sa surface» et dans «son épaisseur»³⁶⁴. L'art, de par sa nature même, ne peut se refermer hermétiquement sur lui-même, il doit également avoir «une dimension transcendante»³⁶⁵, mais, alors que chez Baudelaire, cette dernière mène à une «élévation», chez Flaubert elle conduit à une descente, puisqu'elle se trouve cachée en dessous du style³⁶⁶.

Réalisme n'est donc pas «synonyme d'élimination de l'imagination ou de l'invention»³⁶⁷, nous dit Bertolt Brecht, et il considère, d'ailleurs, qu'il est nécessaire de «concéder à l'écrivain tous les moyens qu'il lui faut pour donner prise sur la réalité»³⁶⁸.

³⁶⁰ Gilles Barbedette, dans *L'Invitation au mensonge : Essai sur le roman*, accuse même le fait que «Toute l'esthétique du roman repose sur un tissu de mensonges» et que «Sa force de conviction et 'd'authenticité' est en proportion de la qualité des instruments mensongers qu'il emploie pour son art» (Paris, Gallimard, 1989, p. 16). Il estime que *l'apparente* crise du roman se doit, précisément, à cette nécessité de faire vrai, à cette «prétendue supériorité des langages de vérité» (p. 19), à ce désir de vouloir *résoudre* ce qui lui est extérieur.

³⁶¹ Il souffre de la même désillusion que l'artiste de *La chambre double* qui se voit revenir au monde réel après avoir été réveillé par un coup à la porte. Baudelaire, après avoir décrit l'Idéal, revient au Spleen qui le fait souffrir.

³⁶² Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 196.

³⁶³ *Ibid.*, p. 243.

³⁶⁴ Cf. *Ibid.*.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 245.

³⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 246-247.

³⁶⁷ Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970 (Stefan S. Brecht, 1967), p. 163.

³⁶⁸ *Ibid.* Kléber Haedens, dans *Paradoxe sur le roman*, use du sarcasme pour aborder la perfection, qu'Edmond Jaloux a appelée «classique», de *Madame Bovary* : «Le romancier devient une sorte de

Gilles Barbedette ironise quelque peu pour montrer combien la reproduction exacte du vrai est impossible :

Il nous faudrait un historien qui tienne à la fois du chimpanzé, du babouin ou de l'anthropologue et qui soit rompu aux exercices périlleux de la voltige et des aller-retour pour que nous soient restitués les épisodes les plus troublants de cette aventure. Le parcours semé d'embûches et de buissons épineux qu'aurait à affronter le pauvre homme l'obligerait sans doute, après avoir traversé une forêt bousculée, à passer la nuit dans un motel de troisième classe où il pourrait lire sur l'enseigne fluorescente, entre les grésillements et les éclairs des grosses de couleur, ces trois mots tristes : «AU ROMAN VRAI».³⁶⁹

Mais voilà que le processus de reproduction du réel instauré par le réalisme français, qui avait pour source un idéal d'objectivité scientifique, fut transformé en méthode par le naturalisme et par Zola. Le romancier use, maintenant, d'une démarche scientifique pour créer la vérité romanesque ; il part de l'observation ou de la documentation pour créer une logique textuelle ayant pour base trois éléments fondamentaux : «a) tout peut être expliqué ; b) tout peut être déduit ; c) tout a un sens dans son contexte»³⁷⁰. En somme, il voudrait prouver le darwinisme à l'aide de la philosophie positiviste et de l'écriture réaliste³⁷¹.

Toutefois, le naturalisme a-t-il réussi à se défaire de l'inconscient mythique ? Tributaire de la problématique entre le fond et la forme, il contraint son écriture à la théorie de l'observation et la fait aboutir au symbole. Le langage, tout comme pour Flaubert, n'a pas une simple fonction de duplication mais de reproduction du réel. Passant à l'écriture, le réel se transmue et, ce qui, jusque là, était moyen de communication, devient expression d'une sensation, perception d'une chose. «L'écrivain naturaliste ne se propose nullement de *reproduire le réel*», nous dit Yves Chevrel, «il souhaite plutôt mettre la langue au service d'une représentation orientée d'une réalité découpée suivant différentes

pharmacieur impersonnel qui pèse et dose tous les ingrédients que lui offre la vie. Là, vingt grammes de pathétique. Mais si le pharmacien devenait brusquement poète et s'il jetait dans sa balance mille tonnes de comique, si le lyrisme cessait d'être sous-jacent et la vérité quotidienne, quelle catastrophe ! Le pharmacien serait peut-être le plus grand homme du monde, mais romancier, point» (Paris, Grasset, 1964, pp. 64-65).

³⁶⁹ Gilles Barbedette, *L'Invitation au mensonge : Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 35-36.

³⁷⁰ Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982, p. 111.

³⁷¹ Flaubert n'aimait à y être reconnu : «Ne me parlez pas du réalisme, du naturalisme, ou de l'expérimentation. J'en suis gorgé ! Quelles vides inepties» (*Correspondance*, t. VIII, p. 317). (A Maupassant).

perspectives»³⁷². L'écriture naturaliste est donc un artefact – que Georg Lukács condamne – puisque l'auteur naturaliste y suggère que ce qu'il représente n'a aucune signification poétique ; selon l'essayiste, «Certes la chose ne prend pas pour autant une signification poétique réelle, mais on la lui impute. La chose se transforme en symbole. On peut voir ici clairement de quelle façon la problématique poétique du naturalisme devait produire forcément des méthodes formalistes de figuration»³⁷³. Le symbole n'est ici, contrairement au symbolisme, aucunement un procédé stylistique que l'auteur utilise consciemment pour figurer ; il est «lisible» ou «déchiffrable» parce que le lecteur, constamment mis en état d'éveil, se met à réfléchir et à faire la part des choses, de manière à ajouter la subjectivité qui semble manquer au récit :

le naturalisme se caractérise bien entre autres par la mise en cause des genres littéraires ; mais il souhaite volontiers confondre les genres, il ne confond pas pour autant l'écriture et le réel, comptant que le lecteur et le spectateur sauront, en faisant la part de l'un et de l'autre, discerner ce qui, dans l'œuvre littéraire, est interrogation sur le réel, et, peut-être plus encore, sur le rapport de l'homme au réel.³⁷⁴

Clarté, simplicité, transparence, objectivité, précision, tels peuvent être les substantifs qui aident à définir le naturalisme. Mais, à l'aide du lecteur – et grâce à son expérience de vie –, d'autres attributs peuvent lui être conférés : le récit devient symbolique, mythologique, sinon même idéaliste. L'auteur, soit réaliste, soit naturalisme, cherche à dominer l'écriture pour ne pas la laisser aller à l'imagination ; toujours est-il que plus il s'acharne au labeur de dire vrai, de montrer le vrai, plus il y met de sa vision, de sa perception et de son sentiment. Il est, désormais, impossible d'éviter la notion d'illusion référentielle pour caractériser ces deux mouvements : tout objet, tout personnage, tout espace a sa correspondance dans la réalité ; l'histoire, elle-même, peut avoir sa projection dans la réalité, mais rien de tout cela n'est *la réalité*. Baudelaire, déjà à l'époque, avait compris le doute qui était né de la critique de Flaubert :

(...) nous avons entendu parler d'un certain procédé littéraire appelé *réalisme* – injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour

³⁷² Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 166.

³⁷³ Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975 (pour la traduction française), (1971, Luchterhand à Neuwied), p. 150.

³⁷⁴ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 168.

le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création mais une description minutieuse des accessoires – nous profiterons de la confusion des esprits et de l'ignorance universelle. Nous étendrons un style nerveux, pittoresque, subtil, exact, sur un canevas banal. Nous enfermerons les sentiments les plus chauds et les plus bouillants dans l'aventure la plus triviale. Les paroles les plus solennelles, les plus décisives, s'échapperont des bouches les plus sottes.³⁷⁵

Ce n'est donc pas la reproduction de la vérité qui intéresse Flaubert dans *Madame Bovary*, mais plutôt la traduction de la vision parodique qu'il a de l'existence, du réel. La précision dont il use est «une fausse précision délibérée, un défaut d'optique calculé et prémédité, une manifestation de 'parti pris'»³⁷⁶. L'œuvre flaubertienne met deux réalités en place : celle qui reflète une époque, une société, l'homme, et l'autre, celle qui appartient à l'écrivain³⁷⁷.

Zola a voulu mener une guerre déclarée contre l'imagination, c'est pourquoi le langage des sciences lui servit d'outil d'observation³⁷⁸, mais il n'y parvint, néanmoins, pas. «Toute œuvre naturaliste», nous dit Yves Chevrel, «est bien, dans une large mesure, interrogation sur l'apparence, inquiétude sur l'illusion que procure une connaissance superficielle du réel»³⁷⁹. Zola écrivain romanesque cesse d'être un théoricien et devient un créateur : dans sa tentative d'être le plus vrai possible, l'auteur finit par transformer la réalité, par en faire un univers symbolique³⁸⁰. Grâce au style, il amplifie, en quelque sorte, démesurément, la nature :

³⁷⁵ Charles Baudelaire, «*Madame Bovary*» par Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976, p. 80.

³⁷⁶ Gilles Barbedette, *op. cit.*, p. 48.

³⁷⁷ Emma, par moments, s'accroche également à l'existence avec toutes ses forces. Elle veut vivre, elle veut essayer d'être heureuse dans cette réalité environnante, mais toujours est-il qu'elle finit par la fuir pour vivre dans le rêve, dans l'illusion ; elle ne trouve le véritable bonheur que par l'imagination et, tout comme pour Baudelaire, le retour à la réalité conduit au «spleen», au désespoir et, dans son cas, à la mort.

³⁷⁸ Il a bien essayé de créer une méthode, avec son *Roman expérimental* : il essaie d'appliquer à la littérature la méthode expérimentale de Claude Bernard ; il veut faire de la littérature une science et éviter une «imagination déréglée» qui veuille «créer le monde à nouveau» (Cf. Émile Zola, «Du Roman», *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, 1971, p. 217).

³⁷⁹ *Op. cit.*, p. 61.

³⁸⁰ La force expressive du style zolien transforme des objets purement matériels, des individus en objets et en personnages à dimension épique : l'alambic de *L'Assommoir*, la machine du Voreux de *Germinal* deviennent des monstres assassins – caractérisant l'oppression sur la classe ouvrière ; le personnage Jacques Lantier et la locomotive Lison de *La Bête humaine* forment un double personnage et le destin de l'un est le destin de l'autre ; Nana se transforme en un personnage infernal au fur et à mesure que le récit avance. Poussée à bout, la logique grossit le naturalisme et le pousse hors de sa fonction première : Zola n'est plus l'écrivain qui veut faire de la littérature une science, mais il est aussi le créateur idéaliste qui réagit négativement face à la situation politique et sociale de l'époque – cette tendance idéaliste de Zola

Le respect de la nature exige la fidélité au modèle scientifique, la pente du tempérament entraîne le romancier vers l'épopée, et il est vrai que, dans ses meilleures œuvres, il a parfaitement réussi la synthèse du roman naturaliste et du poème épique.³⁸¹

Peut-on donc continuer à oser cataloguer Zola de naturaliste, si son style est amplement métaphorique, et Flaubert de réaliste si son écriture dissimule un tout autre discours sous le ton ironique.

Le lecteur averti ne confond plus fiction et réalité et, par conséquent, il n'accepte plus que le roman soit «une matière factuelle inerte et soumise à des lois intangibles»³⁸². Il ne faut, toutefois, pas sous-estimer la répercussion que le réalisme et le naturalisme ont eus au début du XXe siècle, puisque quasiment toutes les tendances littéraires de l'époque sont dépendantes de ce désir dix-neuviémiste de dire Vrai – même les surréalistes, qui par opposition, essaient de faire de l'anti-réalisme authentique.

Or, nous savons bien que déjà autour des années 1860, en Allemagne, le naturalisme avait été légèrement dévié vers la transfiguration ; Maupassant lui-même considérait que «les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes»³⁸³, c'est pourquoi, une pensée plus tardive, celle de Gilles Barbedette, ajoute encore que «L'authentique du roman ne passe pas par les stratégies du Vrai mais par les tactiques du Faux»³⁸⁴.

Le début du XXe siècle a vu s'escamoter la confiance en l'histoire, le progrès et la science ; la vie moderne devient inquiétude, désillusion, amertume et, par conséquent, l'homme refuse d'user les lois de causalité pour expliquer le monde. Les circonstances ayant changé, l'idéologie du réel et de l'objectivité n'explique plus l'homme actuel, la réalité.

La réalité est devenue floue, indéterminée, imprécise, discontinue, tout comme la vie. Et si, pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, l'écrivain jouait le rôle de l'homme de science et justifiait rationnellement tout ce qu'il éprouvait irrationnellement, l'écrivain du

aboutira à une prise de position publique avec la lettre ouverte au Président de la République ayant pour titre *J'accuse*. C'est, sans doute, pour cette même raison que les œuvres qui suivirent, telles que *Les Trois villes*, *Paris* et *Les Quatre Evangiles*, furent plus clairement marquées par l'idéalisme zolien – sinon même par un certain tempérament lyrique.

³⁸¹ Henri Lemaitre, *op. cit.*, pp. 446-447.

³⁸² Cf. Gilles Barbedette, *op. cit.*, p. 72.

³⁸³ Cf. Préface «Le roman» de *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion, 1992, p. 22.

³⁸⁴ *Op. cit.*, p. 75.

XXe siècle essaiera plutôt de faire découvrir que la vérité se trouve, précisément, dans l'irréalité.

Flaubert, que nous avons analysé comme étant réaliste, est également, et surtout, un irréaliste. Le côté dérisoire et sarcastique de son tempérament le mena à peindre la société ironiquement et donc à user de l'imagination pour créer son style particulier.

Voilà que le siècle naissant va se tourner vers ce qui a été refoulé et mutilé par le réalisme et le naturalisme : il va s'intéresser à l'étrange, au merveilleux, au rêve pour faire surgir un autre monde, où il cherchera à être plus heureux ; il va devenir beaucoup plus imaginatif que cérébral pour fuir la solitude, la tristesse et la mort.

2. La déréalisation du réel

Dès la fin du XIXe siècle, le réalisme, maintenant muni de cette potion magique qu'est l'émotion, veut produire un tout autre effet sur le lecteur : il ne veut plus faire croire à un bonheur possible, il veut éveiller tous ses sens pour qu'il accepte un *bonheur sans illusions*.

La période de l'«avant-guerre» semblait annoncer la fin du romantisme et du rêve, mais, contrairement à cela, la défaite de la France fit également naître un tout autre sentiment, un grand espoir, qui permit à certains auteurs de faire le saut, de lier le secret du rêve à l'intensité du réel.

L'écrivain capitule : il n'accepte plus de dire le présent tel qu'il est, ou tel qu'il le voit, il préfère le faire voir tel qu'il le ressent ou l'éprouve. Il prétend, en quelque sorte, affronter la réalité, l'éventrer, la disséquer pour y découvrir ce qu'il méconnaît encore : ce qui s'y trouve caché. Par l'intuition, il la décortique pour en percer les mystères et pour pouvoir la recréer dans toute sa plénitude.

L'étrangeté, qui surgira de cette recreation, inquiétera le lecteur parce qu'il découvrira que cette réalité apparente, qu'il a identifiée dès le premier instant, possède une autre face, qui le mènera à se questionner sur la valeur de l'existence même. L'objet imité, à lui seul, ne suscitera aucun doute, aucune interrogation – la méfiance naissant du jeu inquiétant que l'écrivain installe entre fantasme et réel, entre surnaturel et réel, entre magique et réel. L'écrivain réaliste magique usera de ce jeu, mais à la différence de ses contemporains – des écrivains fantastiques et des écrivains surréalistes –, la finalité n'est

pas la substitution de ce monde par un autre, complètement irréel, ou la reconstruction par l'inconscient, mais plutôt la co-existence passive de deux mondes, l'un de rêve et l'autre de réalité.

Le réalisme, conçu comme une esthétique romanesque française, fut utilisé par la critique pour marquer une opposition avec l'idéalisme poétique qui sévissait à l'époque. Cette signification qui lui fut attribuée, fit en sorte que le réalisme soit considéré comme le contraire de l'idéalisme. «Le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu'il représente, mais dans la manière dont il le fait», nous dit Ian Watt³⁸⁵, pour souligner la position des réalistes français, et, si cet idéal d'objectivité s'avère être irréalisable, la question «de la correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite»³⁸⁶, s'avère être de grande importance pour le roman. Ian Watt pense que le problème est d'origine épistémologique et que, par conséquent, pour mieux comprendre «la nature du réalisme romanesque»³⁸⁷, il faut recourir à l'analyse que les philosophes ont faite du concept.

En philosophie, la désignation avait un sens opposé : partant du point de vue des scolastiques du Moyen Âge, les vraies réalités se trouvaient dans les vérités générales. Loin du réalisme moderne, qui considère que la réalité se trouve dans les objets concrets perçus par les sens, cette perspective existe par opposition à la conception philosophique médiévale. Désormais, grâce à Descartes et Locke, cette conception médiévale du réalisme est contestée et mène à ce que la vérité soit recherchée dans la perception que chaque individu a de la réalité. Mais, ajoute Ian Watt, «que le monde extérieur soit réel, et que nos sens nous en donnent un compte rendu vrai, ne jette guère de lumière sur le réalisme littéraire»³⁸⁸, aussi faut-il que, grâce au réalisme philosophique, une méthode romanesque puisse être instaurée, à la ressemblance de la méthode philosophique, qui aide à établir une correspondance entre la vie et la littérature.

La recherche de la vérité étant purement individuelle, elle ne peut plus se soumettre aux structures rigides des formes littéraires traditionnelles et, par conséquent, le roman est celui qui s'adapte le mieux à l'originalité de cette orientation. Le roman s'étant imposé comme contestation au traditionalisme littéraire, puisque recherchant la vérité par l'expérience unique, il bannit toutes les conventions formelles : le sujet est complètement

³⁸⁵ «Réalisme et forme romanesque», *Littérature et réalité*, op. cit., p. 14.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

inventé ou inspiré d'un événement contemporain ; les personnages doivent être particuliers et leur action également particulière³⁸⁹ ; la localisation spatio-temporelle, pour aider à déterminer le cas particulier, individuel, doit être clairement spécifiée. Toutes ces caractéristiques techniques servent, tout aussi bien, au romancier qu'au philosophe : tous deux peuvent, ainsi, reproduire de façon authentique la véritable expérience humaine.

Mais cette nouvelle façon d'envisager la réalité, d'après une méthode tout aussi bien empirique qu'individuelle, soulève un problème sémantique : «Les mots ne représent[ent] pas tous des objets réels, ou ne les représent[ent] pas d'une manière univoque, et la philosophie se trouv[e] dès lors confrontée au problème de la découverte de la 'raison'»³⁹⁰. Le langage sémiologique (fait de signes) doit reproduire une réalité immédiate non sémiologique de façon claire et précise de façon à ce que «les mots serrent le sujet et nous le rendent dans toute sa particularité concrète, au prix éventuel de répétitions, de parenthèses ou de prolixité»³⁹¹.

L'analogie entre le réalisme philosophique et le réalisme littéraire aide donc à définir le mode narratif du roman en établissant «l'ensemble des techniques littéraires par lesquelles l'imitation de la vie humaine dans le roman suit les procédés adoptés par le réalisme philosophique dans son effort pour s'assurer et rendre compte de la vérité»³⁹².

Le réalisme, non plus considéré comme une école littéraire, mais comme un ensemble de techniques narratives présentes dans le roman, est :

l'incarnation narrative d'une prémisse que Defoe et Richardson admettaient littéralement, mais qui est implicite dans la forme du roman en général : la prémisse ou la convention première d'après laquelle le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentés au moyen

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁸⁹ Ian Watt nous dit, d'ailleurs : «Le concept de particularité réaliste en littérature est lui-même un peu trop général pour faire l'objet d'une démonstration concrète ; pour qu'une telle démonstration soit possible, les rapports de la particularité réaliste à certains aspects spécifiques de la technique narrative doivent être d'abord établis. Deux de ces aspects évoquent d'eux-mêmes leur importance spéciale dans le roman – la *caractérisation* et la présentation de l'*arrière-fond* : on distingue avec certitude le roman des autres genres et des formes antérieures de fiction par la quantité d'attention qu'il accorde habituellement à l'individualisation des personnages et à la présentation détaillée de leur environnement». *Ibid.*, p. 23.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

³⁹² *Ibid.*, p. 40.

d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans les autres formes littéraires.³⁹³

Le réalisme formel, selon Ian Watt, est donc une convention dont l'objectif est de faire du roman une transcription précise de la réalité, mais parce que cette authenticité est forgée, elle n'est qu'apparente et, par conséquent, l'œuvre ne représente pas une vérité effective et durable, que certains réalistes et naturalistes ont essayé de lui conférer.

Cette approximation entre réalisme philosophique et réalisme littéraire nous aide également à mieux percevoir le rôle que l'imagination peut jouer lorsqu'elle pénètre cette convention pour la transformer. L'individu (c'est-à-dire aussi la famille, la généalogie), le scientisme (c'est-à-dire la présence d'un très grand nombre d'informations et de détails), le temps (clairement défini et délimité), l'espace (géographiquement précisé), la concaténation causale, sont-ils encore possibles lorsque l'imagination intervient pour dénaturer le réel ? Pour le déréaliser ?

Graciela N. Ricci Della Grisa nous dit que :

Aún las expresiones estéticas más cercanas a la percepción sensible de la realidad, son el producto de la fantasía creadora que juega con los elementos que posee, modificándolos y enriqueciéndolos, y ampliando así el campo de la experiencia humana. La mayor o menor proximidad del mundo de la fantasía con la percepción sensible de la realidad, determinará el tipo de expresión estética (...), sin que podamos oponer en ningún momento las categorías fantástico-realista, que son – como dijimos anteriormente – los polos de un mismo eje semántico contemplado desde diferentes profundidades.³⁹⁴

Ainsi, le réalisme, dit magique, naît forcément d'une vision tout à fait particulière du monde, de sorte que le traitement fait à l'image courante de la réalité, par l'écriture, transfigurera celle-ci, la déréalisera. Le réalisme magique est donc constitué au niveau d'une «conciencia emplazada en los estratos fundantes de la psique»³⁹⁵, dans la mesure où la réalité empirique du monde environnant se trouve associée aux perceptions extraordinaires ou surréelles par des images ou, plus précisément, par des symboles.

³⁹³ *Ibid.*, pp. 41-42.

³⁹⁴ Graciela N. Ricci Della Grisa, *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985, p. 19.

³⁹⁵ *Ibid.*.

D'après Graciela Grisa, la fonction transcendantale de l'esprit – devenue fonction symbolique³⁹⁶ – existe depuis le primitivisme de l'homme. Si, dans une toute première phase cette fonction est de l'ordre de l'inconscient, grâce à l'évolution de l'homme – et à sa prise de conscience du réel environnant et de son Moi –, elle passe au stade de la conscience par l'usage du symbole, qui devient l'élément unificateur, le médiateur entre la réalité et l'inconscient de l'homme. De fait :

los símbolos no son unidades fijas objetivas (reales o conceptuales) sino modos de manifestación de una realidad compleja y multidimensional que sintetiza varios niveles de significado. Podríamos considerarlos como transformaciones y – en consecuencia – como cuanto de más móvil y resistente, simple y múltiple existe en las operaciones de la inteligencia.³⁹⁷

Le symbole est donc une image qui établit une fusion entre la raison et l'imaginaire ; il est le résultat de la connaissance de l'homme puisqu'il conduit, grâce à une pensée analogique, à l'essence de la réalité même.

Gaston Bachelard part du principe que «l'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation»³⁹⁸. Gilbert Durand, qui partage la définition bachelardienne du symbole, l'explique ainsi :

l'imagination est puissance dynamique qui «déforme» les copies pragmatiques fournies par la perception, et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière parce que «les lois de la représentation sont homogènes», la représentation étant métaphorique à tous ses niveaux, et puisque tout est métaphorique, «au niveau de la représentation toutes les métaphores s'égalisent». Certes cette «cohérence» entre le sens et le symbole ne veut pas dire confusion, car cette cohérence peut s'affirmer en une dialectique. L'unité de la pensée et de ses expressions symboliques se présente comme une constante correction, comme un perpétuel affinement. Mais une pensée affinée, une pensée de «cent mille francs» ne peut se passer des images de «quatre sous» et réciproquement le jaillissement luxuriant des images, même dans les cas les plus confusionnels, est toujours enchaîné par une

³⁹⁶ Graciela Della Grisa considère que l'homme est constitué tout aussi bien d'un «aspect universel et généralisateur (la conscience mythico-synthétique), qui nous met en contact avec les symboles, et d'un aspect limité et unilatéral (la conscience analytique), qui conduit à la pensée concrète et définie» (cette traduction nous appartient). Cf. *ibid.*, p. 24).

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁹⁸ Cette idée est reprise par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (Paris, Bordas, 1969), p. 26.

logique, fût-elle une logique appauvrie, une logique de « quatre sous ». On peut dire que le symbole n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement.³⁹⁹

Mais comme anthropologue, et pour éviter la querelle entre culturalistes et psychologues⁴⁰⁰, il estime que le trajet à suivre doit être celui de « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »⁴⁰¹. Fuyant donc les problèmes ontologiques soulevés par les deux autres positions, il définit l'imaginaire :

Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif.⁴⁰²

Le contenu sémantique de la pensée symbolique se doit donc à l'accommodation des pulsions individuelles au milieu social. En somme, par l'objectivité on jalonne l'âme, on la soumet à une certaine aliénation qui déclenche le désespoir, mais voilà que l'imaginaire relie l'idée au monde et aux choses, au sein de la conscience, et fait renaître l'espérance.

Le réalisme magique correspond aussi à un désir de l'Homme de transformer le monde. Refusant le passé (littéraire et historique), l'écrivain réaliste magique fait intervenir l'imaginaire pour marquer sa nouvelle vision de la réalité ; la coexistence de ces deux positions antagoniques gère une nouvelle esthétique littéraire, qui se projette vers le futur.

Le réalisme magique englobe deux perspectives esthétiques distinctes : l'une qui s'attache au monde rationnel et objectif et l'autre qui s'appuie sur le monde de l'irrationnel, du surnaturel et de l'incompréhensible. Ces deux modes antinomiques de représentation de la réalité confluent – grâce au caractère sémantique qui les lie – pour exprimer une réalité qui, par analogie, devient profondément particulière et inquiétante.

³⁹⁹ *Ibid.*.

⁴⁰⁰ Les premiers veulent prouver que le processus motivateur se doit « au mécanisme réducteur de la censure et à son produit : le refoulement », alors que les autres affirment qu'il est extérieur à la conscience et appartient aux pulsions. Cf. *ibid.*, p. 37.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁰² *Ibid.*.

Le premier mode de représentation du réel passe par la sensation et son but est de reproduire, le plus clairement et le plus objectivement possible, la réalité empirique qui est passée par les sens. Le réalisme, ainsi conçu, s'intéresse à l'objet, à la forme, aux apparences phénoménologiques⁴⁰³. L'autre, le mode imaginaire, fait en sorte que la réalité appréhendée par les sens s'arrête au niveau de l'esprit pour être transformée, manipulée. Le réel est donc le résultat de l'expérience intérieure de l'artiste et de sa capacité tout aussi bien de perception que de réception de la réalité environnante.

La co-existence de ces deux mondes, nullement conflictuelle, qui convertit le réel en magique, dépend donc du travail de l'artiste ou de l'écrivain, puisqu'il doit être capable de :

jeter un regard de nature littéralement extra-ordinaire sur une réalité objectale initialement neutre et passive, mais néanmoins ouverte à l'exploration et candidate à un déchiffrement, à une lecture enrichissante.⁴⁰⁴

La magie n'existe donc que parce que le regard d'un sujet, «voyant», a transfiguré le réel. Mais,

avant que ne la fouille ce regard vivifiant ou que n'y intervienne l'une ou l'autre magie, cette réalité (...) ressemble souvent à s'y méprendre au vécu tel qu'avaient coutume de le peindre les réalistes. Elle offre un degré «normal» de perceptibilité et de rationalité avec, parfois, de fortes traces de quotidien, de banal, d'ordinaire (...) qui pourr[ont] s'accompagner d'une tendance au statisme, ou plutôt, à l'immobilisation, à la fixation. L'univers apparaît comme momentanément dédynamisé, cadré et préparé pour une scopie.⁴⁰⁵

«Momentanément dédynamisé» nous disent Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, pour préparer à la «vivification sémantique» du monde sensible. Ainsi, le subjectivisme, qu'un champ de vision particulier peut apporter au récit, se trouve être constamment contrôlé par une certaine objectivité, de manière à ce que la réalité évoquée continue à être identifiable pour le lecteur.

⁴⁰³ Cf. *ibid.*, pp. 13 à 15.

⁴⁰⁴ Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, «Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, op. cit., p. 219.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 220.

Toujours est-il que le doute s'installe dès l'instant où cette «vivification sémantique» place le récit au niveau de l'irrationnel. Pour ne pas courir le risque que son récit se transforme en un récit purement fantastique, le réaliste magique va «in-former», matérialiser le psychisme par les «effets d'un processus de création apparenté à celui du rêve, à savoir la traduction systématique du psychique, du spirituel en termes de réalité objectale»⁴⁰⁶.

Les deux mondes mis en présence par le réalisme magique – le monde tel que le perçoivent les sens et tel que l'accepte la raison et le monde dont la logique est celle de l'imaginaire, ou même du rêve – cohabitent dans un «milieu hybride», «mi-sensible», «mi-imaginé»⁴⁰⁷.

Il se crée donc une réalité tangible qui se doit, évidemment, aux droits acquis de l'imaginaire, dans la mesure où ils permirent que tout aussi bien un certain panthéisme mystique, mais surtout, qu'une interprétation symbolique du monde s'instaure au sein de la littérature⁴⁰⁸. En somme, le rêve, le merveilleux et le surnaturel transformèrent la vision rationaliste du monde en une vision poétique, pour découvrir une vérité seconde.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 224.

⁴⁰⁸ Les études d'Albert Béguin, dont nous avons déjà fait usage, sont bien le support théorique qui peuvent aider à soutenir cette idée.

III. DES FRONTIERES TANGIBLES

A. Le réel merveilleux américain d'Alejo Carpentier

1. La merveilleuse réalité

Comme nous l'avons vu au début de notre travail, le parcours du réalisme magique s'initie, en 1925, avec le livre de Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (*Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la nouvelle peinture européenne*). Toutefois, la méconnaissance de cette œuvre d'esthétique picturale, de la part des critiques latino-américains, mène à ce que la désignation passe en littérature de façon équivoque, déclenchant une profusion de définitions confuses, qui aboutit à la problématique que nous connaissons aujourd'hui.

Or, au milieu de tentatives d'élucidation ou de redéfinition du réalisme magique, un auteur cubain, Alejo Carpentier, s'approprie du terme pour en créer un autre qui, selon lui, est beaucoup plus correct, puisqu'il définit mieux la spécificité du monde sud-américain.

Entre 1949 et 1975, Alejo Carpentier rédige trois essais sur le «réel merveilleux» où il prétend marquer une distanciation avec, tout aussi bien, le réalisme magique que le surréalisme et lance la confusion au sein même de l'écriture réaliste magique. Le premier, le Prologue de *El Reino de este mundo*⁴⁰⁹, paru en 1949, lance, d'immédiat, la confusion. Charles W. Scheel ajoute, d'ailleurs, à ce sujet, que «cette nouvelle appellation (...) fut un pavé dans la mare de la critique latino-américaine autour du réalisme magique – pavé aux effets d'autant plus déstabilisants que cette mare était déjà passablement trouble»⁴¹⁰. Le deuxième, un essai intitulé «De lo real maravilloso americano»⁴¹¹, paru en 1964, consiste en une réédition plus complète du Prologue publié auparavant, mais la définition s'avère être peu consistante en tant que concept littéraire. Et, enfin, le troisième, une conférence faite à Caracas en mai 1975 ayant pour titre : «Lo barroco y lo real maravilloso»⁴¹², où Carpentier essaie d'établir une distinction, toujours et encore avec le surréalisme, mais aussi avec le réalisme magique et, afin de rendre compte de la spécificité littéraire d'Amérique Latine, il établit un rapprochement entre le réel merveilleux et le baroque.

Bien que nous considérons que la tentative de définition du concept, comme représentation esthétique, reste quelque peu trouble, le fait est que la théorie carpentérienne attira l'attention des intellectuels sud-américains, très intéressés par cette vision antithétique qui mettait en opposition l'Europe et l'Amérique Latine. Il répondit, en quelque sorte, ainsi, au désir de faire valoir ce nouveau continent et d'abolir, une fois pour toutes, la dépendance culturelle et intellectuelle au vieux continent. La «Note de l'Éditeur»

⁴⁰⁹ México, Edición y Distribución Iberoamericana, 1949. Le Prologue avait déjà été publié dans le journal *El Nacional de Caracas*, le 8 avril 1948 – la même année où Uslar Pietri lance le terme réalisme magique en Amérique latine – sous le titre «Le réel merveilleux en Amérique» (Nous avons adopté l'édition de *Obras Completas de Alejo Carpentier*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1983). Le texte de ce prologue se transforma rapidement en un manifeste, prenant plus d'importance que l'œuvre même qui en origina son écriture. Il devint l'illustration théorique de la nouveauté romanesque latino-américaine.

⁴¹⁰ *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994, p. 18.

⁴¹¹ *Tientos y diferencias. Ensayos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma, 1964. L'édition que nous avons utilisée pour notre travail est la suivante : *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicante Editorial, 1976, pp. 83-99.

⁴¹² Cette conférence se trouve publiée dans *Tientos y diferencias* (1964), mais l'édition utilisée, ici, est celle de *Razón de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 54-78.

à *La Novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, fait preuve de ce désir de valoriser la conscience latino-américaine :

Carpentier nos enseña a percibir de esta manera lo real maravilloso, lo barroco de nuestra realidad, descubriéndonos así no sólo una manera de ver lo que antes quedaba opacado por una visión ajena de nuestro propio mundo, sino también una manera de nombrarlo, con lo que nos abre la posibilidad de apropiárnoslo y tomar conciencia de una lucha por la liberación que cada día adquiere formas más auténticas, más espontáneas y por lo tanto más efectivas.⁴¹³

Carpentier eut donc le privilège d'éveiller la conscience sud-américaine et de la pousser à s'imposer, à manifester sa spécificité, à défendre son autonomie⁴¹⁴. Il éprouva, ainsi, le besoin de créer une locution – le réel merveilleux – qui, à elle seule, fut capable de reproduire la merveilleuse réalité d'Amérique Latine et de marquer la distanciation avec le merveilleux surréaliste qu'il côtoya de près. Mais ce fut, sans aucun doute, son désir de créer une œuvre originale qui le poussa à accuser le mouvement européen de jouer sur l'artifice, sur la fausseté, pour produire le merveilleux, et à défendre que ce dernier fait partie de la réalité même dans le continent hispano-américain⁴¹⁵. Irlemar Chiampi explique, ainsi, les raisons du succès de la théorie carpentérienne :

(...) Carpentier (...) exortava os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios, garantia o autor, sobrepujava em muito a

⁴¹³ Alejo Carpentier, *La Novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo Veintiuno, 1981, p. 1.

⁴¹⁴ Alvaro Manuel Machado, dans *Introdução à literatura latino-americana*, ajoute, à ce sujet, que cette attitude correspond à l'attitude «dominante do escritor latino-americano contemporâneo. Essa atitude pode ser essencialmente histórica, social e mesmo política, mas no fundo ela remete sempre a qualquer coisa que não é o simples questionar pragmático, o mero *engagement* imediato: ela implica sempre a invenção, ocultando sob a aparência do trabalho paciente e humilde do artesão, a visão do alquimista» (Lisboa, Editorial Presença, 1979, pp. 13-14)

⁴¹⁵ Alejo Carpentier a tout autant conscience de son influence surréaliste que de son incapacité à être original au sein du mouvement : «Los dos años que había proyectado vivir en París, se extendieron a once. Desde mi llegada, Desnos me presentó a Breton, que me invitó a colaborar en *Révolution surréaliste*. En su redacción conocí a Aragon, Tzara, Eluard, Sadoul, Benjamin Péret y, al fin, a todo el grupo surrealista: a los pintores Chirico, Ives Tanguy y Picasso, que iba por allí a ratos. Chirico andaba siempre con su espejito que decía era un detector de fantasmas. Se lo ponía a uno delante para asegurarse que no era un fantasma. Escribí relatos surrealistas, como *El Estudiante*, por ejemplo. Los escribía en francés, idioma que hablo desde niño, pero siempre se los daba a revisar a Desnos, pues nunca he podido sentir el ritmo interior de esta lengua. Me pareció una tarea vana este esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas» (César Leante,

fantasia e a imaginação européias. A motivação original dessa consciência da realidade americana liga-se à crise pessoal que culminou a experiência surrealista do autor em França.⁴¹⁶

Cette intuition de la réalité authentique d'Amérique Latine lui parvint lorsqu'il connut Haïti, en 1943⁴¹⁷. Ainsi, dans le Prologue de la première édition de *El Reino de este mundo* Carpentier fait référence à la sensation que le voyage à Haïti déclencha en lui et configure, déjà, sa théorie du «real maravilloso» :

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe – las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela de la Ferrière – y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo – el Cap Français de la antigua colonia – donde una calle de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores de Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. (...) Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse (...), La cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O todavía, lo maravilloso literario: el rey de la *Julietta* de Sade, el supermacho de Jarry el monje de Lewis...⁴¹⁸

Les ruines, les phénomènes magiques, le bruit des tambours lui permirent de sentir le merveilleux qui existe dans la réalité haïtienne, c'est-à-dire, dans la géographie, dans

Confesiones sencillas de un escritor barroco, New York, Las Américas Publishing Co., 1970, pp. 20-21). L'auteur cubain garantit, ainsi, son succès en Amérique Latine.

⁴¹⁶ Irlemar Chiampi, *O Realismo maravilhoso*, op. cit., p. 32.

⁴¹⁷ Et elle ne le quitta plus au long d'amples années, le poussant à lire toute sorte de textes qui pouvaient l'aider à comprendre la réalité sud-américaine : en partant des lettres de Christophe Colomb, en passant par l'Inca Garcilosa et en aboutissant aux auteurs du dix-huitième siècle. Il explique la sensation qui fit naître son intérêt de la façon suivante : «América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente» (Interview donnée à César Léante en 1964, publiée sous le titre «Confesiones sencillas de un escritor barroco» dans *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas, 1970, p. 21).

⁴¹⁸ *El Reino de este mundo*, op. cit., pp. 7-8.

l'histoire et dans la culture de ce pays⁴¹⁹, et d'opposer ce merveilleux au merveilleux surréaliste qui, selon lui, découle de la fausseté de l'écriture, de la «prestidigitation».

L'auteur cubain attaque indirectement le grand mage du surréalisme, Breton, mais il ne reste aucun doute que, malgré le refus qu'il manifeste du merveilleux artificiel surréaliste, «el concepto bretoniano de la revelación queda incluido como la piedra de toque en su teoría de 'lo real maravilloso'»⁴²⁰. Mais selon lui, la différence se trouve précisément dans le fait que le merveilleux doit être recherché dans le réel même et non plus dans un monde irréel créé, forgé et, par conséquent, faux. Carpentier déclare, tout au contraire, que le merveilleux se trouve dans la vérité, et la vérité c'est la réalité⁴²¹ :

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. (...) Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo al mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada:
Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient... Hay todavía demasiados

⁴¹⁹ Carpentier l'affirme clairement dans sa conversation avec Ramón Chao : «(...) yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra» (Cf. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 179).

⁴²⁰ Juan Barroso VIII, «*Realismo mágico*» y «*Lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, Miami, Ediciones Universal, 1977, p. 51. D'autres critiques se sont intéressés à la définition du «réel merveilleux» de Carpentier, parmi lesquels : Emir Rodríguez Monegal, qui explore l'approximation entre le merveilleux carpentierien et le merveilleux surréaliste ; Carlos Rincón rapproche la notion de l'écrivain cubain à la pensée romantique dix-neuviémiste ; Roberto González Echevarría essaie de démontrer que le sens ontologique du merveilleux est issu de la théorie philosophique de Spengler. Irleamar Chiampi considère qu'il faudrait en rechercher les sources dans la vision que Pierre Mabilie se fait du merveilleux : «El examen paralelo de las reflexiones de Mabilie y la teoría americanista de Carpentier revelará hasta qué punto el novelista cubano estuvo impregnado de las doctrinas y profecías de su viejo amigo de los tiempos vividos en Francia. Esta deuda, (...), no ha impedido que Carpentier ajustase una perspectiva latinoamericana del sentido de nuestra cultura en Occidente en sus ensayos o que, en sus textos de ficción, avanzase por sus propios medios hacia la expresión poética de lo real maravilloso americano» (Cf. «Lo real maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie», *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores, 1984, p. 222.). Mais, le même auteur, Irleamar Chiampi, dans une autre oeuvre, partage l'opinion d'autres critiques qui soutiennent que l'influence du merveilleux bretonien est indissociable du réel merveilleux carpentierien : «Parece, pois, inegável que a 'iluminação sistemática dos outros lugares', ou o 'perpétuo passeio em plena zona interdita' bretonianas constituem uma inspiração decisiva para as teorizações de Carpentier sobre o real maravilhoso americano. Mas, as pegadas do surrealismo – apesar das restrições carpenterianas – no conceito do real maravilhoso americano são mais numerosas do que geralmente se pensa. Uma leitura das reflexões surrealistas posteriores aos manifestos de Breton permite revelar até que ponto Carpentier estava impregnado das doutrinas europeias no seu famoso prólogo» (Cf. *O Realismo maravilhoso*, op. cit., pp. 334-35).

⁴²¹ Cf. L'explication de Carpentier sur ce qu'il considère être merveilleux en Amérique Latine, dans *Conversaciones con Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 182-184).

«adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas» (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas'.⁴²²

Le merveilleux appartient donc à la réalité, il suffit de savoir découvrir l'extraordinaire des choses et des événements. Comme nous le dit Daniel-Henri Pageaux,

Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer, comme pourrait le faire justement le voyageur, les beautés, curiosités ou horreurs d'un réel inlassablement parcouru et nommé. Il faut aussi une mise en relation et en perspective des éléments du réel pour le transformer en réel 'merveilleux' (...), pour le chanter comme élément 'baroque' (...), pour en faire à la fois un élément de culture (et non plus de nature) et un élément romanesque (*novelable* dirait-on en espagnol).⁴²³

Le merveilleux existe dans la réalité même, mais il dépend de la perception que s'en fait l'écrivain et de la transformation à laquelle il le soumet ; c'est, précisément dans le passage de la nature à la culture et de la culture à la littérature que réside le problème de la définition carpentérienne. Il soutient que la réalité merveilleuse n'est pas une création théorique, un produit de l'imagination et de la fantaisie ; elle existe dans le continent sud-américain comme phénomène extérieur et intérieur à l'homme, c'est-à-dire qu'elle constitue «una región anexa a la realidad ordinaria y empírica, pero solamente aprehensible por aquel que cree»⁴²⁴. Celui qui croit entre dans la «zone interdite», où il n'existe aucune division entre l'objectif et le sensitif, où l'ambiance est étrange et mystérieuse, mais il parvient à la reconnaître. Alejo Carpentier le dit lui-même, il avait perdu la conscience de la réalité sud-américaine – l'avait-il eue un jour ? – , il lui fallut y revenir pour la découvrir. Mais y serait-il parvenu s'il n'était pas passé par le surréalisme, s'il n'avait pas connu Breton, Mabille et tant d'autres dont les théories le marquèrent indéniablement⁴²⁵ ? Sans le moindre doute, Carpentier réussit à appréhender la réalité merveilleuse des choses et des événements, parce qu'il était, dans une certaine mesure, et à

⁴²² Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, op. cit., p. 14.

⁴²³ Cf. le chapitre intitulé «Alejo Carpentier : du voyage au roman» de l'oeuvre *Le Bûcher d'Hercules : Histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 438-439.

⁴²⁴ Irleamar Chiampi, op. cit., p. 41.

⁴²⁵ Alvaro Manuel Machado juge, d'une façon plus générale, que «os problemas estéticos, especialmente no que diz respeito ao romance, levantados pela literatura latino-americana contemporânea, não devem ser abordados como se estivessem totalmente separados da literatura europeia desde fins do século XIX até aos nossos dias. (...) não nos devemos esquecer de que as raízes dessa literatura são europeias (...) [e que] a sua autonomia só poderá impor-se em relação a uma evolução da literatura universal» (op. cit., pp. 15-16).

une certaine période de sa vie, entré dans l'esprit surréaliste, il en avait assimilé sa conception de «surréalité».

Lorsque, après son séjour à Paris de plus d'une décennie, Alejo Carpentier décide de repartir pour son île natale, pour la revoir comme touriste, sa perception du monde n'est, forcément, plus la même. Son contact avec l'automatisme psychique, l'idéologie marxiste, les conceptions philosophiques et littéraires révolutionnaires l'avaient, sans aucun doute, influencé, c'est pourquoi il fut bouleversé, comme homme et comme écrivain, par la découverte de Haïti. L'esprit déjà ouvert à l'onirique, à l'étrange, au méconnu, à l'insaisissable, il éprouva le besoin d'établir un manifeste esthétique où s'imposât «l'image de tout un continent où le merveilleux sourd du réel même, sans intervention de la raison ou d'un projet quelconque de l'artiste»⁴²⁶. Mais parce qu'il ne parvint pas à oublier la France – et, par conséquent, le surréalisme –, cette île même, hantée de la présence française, semble vouloir lui rappeler son influence, mais elle lui permet surtout de constater que cette culture se trouve en symbiose avec deux autres, qui, apparemment, lui sont complètement opposées : l'africaine et l'hispanique. Il découvre, ainsi, une culture composite, où prennent place des traditions bien particulières : celles de la France coloniale, du baroque espagnol et du primitivisme africain. Comment donc concevoir la réalité sous l'apanage de la raison si elle est pleine de magie, d'une magie née de la superposition des espaces, du temps, des cultures et des races.

L'écrivain a donc acquis une nouvelle expérience personnelle, il a repris contact avec sa propre culture et avec toutes ses composantes et il s'est établi une relation osmotique entre la nature et lui. Les Caraïbes deviennent donc le monde à retranscrire, une civilisation complètement originale, où la symbiose des trois races gère le mystère. Louis-Philippe Dalemberth explique le mystère comme une «vérité qui ne peut être parfaitement comprise – et même quelque chose qui annonce l'approche du sacré. Ici le sacré serait la délimitation – artificielle – d'une crainte que toute rencontre authentique avec le réel inspire»⁴²⁷. En somme, c'est là qu'entrent objets étranges, vaudou, fétichismes, etc...

⁴²⁶ Daniel-Henri Pageaux, «Alejo Carpentier : du voyage au roman», *op. cit.*, p. 425.

⁴²⁷ «Le real maravilloso d'Alejo Carpentier», *Formes et imaginaire du roman : Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 139-140.

2. La foi

Si, comme nous l'avons déjà vu, la réalité objective est déjà bien difficile à systématiser, la réalité merveilleuse l'est encore plus, c'est pourquoi il nous faut établir une certaine liaison entre le merveilleux européen et ce que nous considérons être son adaptation dans le nouveau monde par Carpentier. Nous estimons que le merveilleux que l'auteur cubain dit avoir découvert dans le continent américain est d'inspiration surréaliste⁴²⁸, puisque d'après lui :

(...) lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.⁴²⁹

Comme nous le dit Charles W. Scheel, rien dans cette assertion ne semble contredire le surréalisme puisque ce dernier cherchait «également à promouvoir une perception du *merveilleux*, proche de la foi non-prévenue des enfants vis-à-vis du réel comme de l'imaginaire, et à favoriser les *états-limites*»⁴³⁰. Emir Rodríguez Monegal partage également

⁴²⁸ Irlemar Chiampi établit une autre approche, sans doute plus efficace, du Prologue de Carpentier : l'auteur s'intéresse à une source surréaliste, mais, maintenant, postérieure à 1930 ; l'œuvre choisie est *Le Miroir du merveilleux*, datant de 1940, de Pierre Mabilie. D'après Irlemar Chiampi, Mabilie «invoca lo maravilloso como inmanencia de lo real, para acreditar su interpretación decididamente monista de los fenómenos del mundo. No se trata tan sólo de rechazar la convención culturalizada de los contradictorios (perceptible e imaginable, naturaleza e sobrenaturaleza), sino de reivindicar la omnipresencia de lo maravilloso en el seno de la realidad» (Cf. «Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie», *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, op. cit., p. 225). Carpentier, pour se départir du merveilleux tel qu'il est défini dans les dictionnaires européens, en nie le beau, l'admirable : «Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ello se une en el acto la noción de que todo lo maravilloso há de ser bello, hermoso y amable, cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. No es bello ni feo; es más que nado asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso» (Cf. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 178). Et, bien qu'il accuse les «prestidigitations» surréalistes, il admet que lorsque Breton «hablaba de lo maravilloso no consideraba que lo maravilloso fuese admirable por bello, sino por insólito; porque cuando en el *Primer Manifiesto* enumera los que habrán de ser los clásicos del surrealismo, empieza por un libro tan absolutamente macabro como *Las Noches* de Young y sigue con Swift, (...); nos habla de Edgar A. Poe, (...); de Baudelaire, (...); en fin cita a Jarry (...), a Roussel y a otros más» (*Ibid.*, pp. 180-181).

⁴²⁹ Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, op. cit., p. 15.

⁴³⁰ Charles W. Scheel, op. cit., p. 29.

cette opinion, mais il ajoute qu'il existe, entre le merveilleux surréaliste et le réel merveilleux, une différence au niveau de l'attitude :

(...) en tanto que Carpentier busca lo maravilloso en lo real (limitando de esta manera el campo de su búsqueda y situando en el mundo exterior el objeto de su investigación), Breton no pone ninguna limitación. Antes bien, empieza su búsqueda precisamente a partir del sujeto mismo.⁴³¹

Mais cette différence ne mène-t-elle pas, aussi, à une coïncidence ? Carpentier parvient-il à dé-codifier le merveilleux de la réalité sans que se produise «una exaltación del espíritu» ? N'utilise-t-il pas le subconscient pour annuler la contradiction entre réel et imaginaire et pour atteindre «un modo de 'estado límite'» ? Breton n'écrivit-il pas dans son premier Manifeste :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire.⁴³²

Le réel merveilleux carpentérien n'est-il donc pas le semblant de la *surréalité* bretonienne ? Cet «état limite» n'est-il pas celui que Breton cherchait à éveiller ? D'ailleurs, la croyance dont nous parle Breton ne se rapproche-t-elle pas de la foi de l'écrivain cubain ?

Carpentier pense, tout au contraire, que c'est l'absence de foi, de croyance des surréalistes qui mène à ce qu'ils se réfugient dans un onirisme «arrangé», dans un éloge de la folie. Incapables de «concevoir une mystique valable» et d'«abandonner les habitudes les plus mesquines»⁴³³, ils doivent recourir à l'artifice de l'écriture pour suggérer le merveilleux, alors que l'écrivain cubain, parce qu'il croit à l'insolite, à l'extraordinaire, le trouve partout, dans la géographie et l'histoire d'Amérique, dans les ruines et les légendes, le vaudou, les mythologies précolombiennes et le métissage. La tâche de l'écrivain consiste donc à transmettre le merveilleux auquel il croit, avec toute sa charge d'émotion, d'affectivité, sans jamais perdre de vue la précision et la réalité. «C'est là qu'interviendrait

⁴³¹ Emir Rodríguez Monegal, «Lo Real y lo Maravilloso en *El Reino de este mundo*», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, n°s 76-77, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1971, p. 633.

⁴³² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 24.

⁴³³ Nous avons procédé à la traduction d'un extrait de *El Reino de este mundo*, *op. cit.*, p. 16

l'imaginaire de l'auteur, comme véritable principe structurant, en offrant une échappatoire sur le merveilleux»⁴³⁴.

Le merveilleux, selon Carpentier, ne peut donc être perçu que s'il y a la foi ; puisque rien de nouveau n'est apporté à la réalité, il faut savoir la voir avec un tout autre oeil pour y découvrir ce qui n'a pas encore été vu, observé, vérifié. Carpentier situe donc le problème au niveau de l'acte de perception et non pas au niveau du moyen d'expression même, c'est-à-dire qu'il ne prend pas en considération la représentation de l'objet ou du phénomène merveilleux : les termes usés par Carpentier, tels que «revelación», «iluminación inhabitual», «percepción intensa», «exaltación del espíritu» semblent placer le réel merveilleux au niveau phénoménologique, alors que d'autres, comme «inesperada alteración de la realidad (el milagro)», «inadvertidas riquezas de la realidad», «ampliación de las escalas y categorías de la realidad», le situent au niveau ontologique.

L'affirmation «la sensación de lo maravilloso presupone una fe» nous donne une définition amplement subjective de la réalité, puisqu'elle dépend de la croyance personnelle qu'un individu peut avoir sur celle-ci, d'une «connivence (...) entre le sujet percevant et le monde tel qu'il s'offre à lui»⁴³⁵ ; d'autre part, il se pose le problème de la mise en forme littéraire de cette sensation en merveilleux. Sur ce point, Carpentier reste quelque peu vague, mais partant du principe que l'insolite se trouve dans le quotidien à l'état latent⁴³⁶, le traitement esthétique de cette sensation doit passer par l'imagination, reposer sur la coexistence passive tout autant de l'imaginaire que du quotidien. «La formulation oxymorique sert les propos de Carpentier qui peut ainsi rapprocher les antinomies et amener le réel merveilleux à son état limite. C'est donc un moyen de suggérer les limites et d'explorer vitalelement – non intellectuellement – le mystère de l'existence»⁴³⁷. C'est, en toute évidence, une explication beaucoup trop inefficace, dans la mesure où elle n'apporte aucune réponse précise au problème de la représentation du réel merveilleux, à la résolution du «latent» dans la réalité textuelle.

Dans *El Reino de este mundo*, Carpentier essaie donc de définir la spécificité du réel merveilleux par la présence de la foi mystique et situe ce dernier au niveau de la

⁴³⁴ Louis-Philippe Dalembert, *op. cit.*, p. 140.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁴³⁶ Cf. Alejo Carpentier, «Lo barroco y lo real maravilloso», *La Novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, *op. cit.*.

⁴³⁷ Louis-Philippe Dalembert, *op. cit.*, p. 141.

perception, d'une perception spécifiquement américaine du monde. Conscient des lacunes théoriques laissées au bon gré de la critique dans les deux textes antérieurs, il va essayer de définir l'esthétique de la représentation du réel merveilleux dans sa conférence «Lo barroco y lo real maravilloso»⁴³⁸, mais, dorénavant, à l'ombre d'une argumentation sur l'esprit baroque sud-américain.

Ce dernier apport à la thèse carpentérienne du réel merveilleux prétendit accentuer la distanciation avec tout ce qui était importation européenne, comme le surréalisme et le réalisme magique. Toujours est-il que Carpentier ne parvint nullement à éviter le rapprochement entre les deux autres notions, de Breton et de Roh, et, plus particulièrement, avec cette dernière qui se chevaucha à la théorie du réel merveilleux et finit par y être assimilée par certains critiques latino-américains.

B. La science-fiction

Tout comme pour le réalisme magique, nous trouvons également ici une nouvelle bipolarisation: science et fiction. Le terme est, à priori, tout aussi problématique, puisqu'il s'installe également au sein de la dichotomie vérité rationnelle/rêve. Plus que de définir la science-fiction, il s'agirait plus de définir les sciences-fictions, d'autant plus que sa désignation varie selon le degré d'équilibre ou de prédominance de l'un ou de l'autre pôle dans le récit. Toujours est-il que, considérée comme genre, la science-fiction permet de regrouper certains textes possédant des caractéristiques communes.

Tout d'abord, et selon Roger Caillois, la science-fiction appartient au domaine du «merveilleux proprement dit»⁴³⁹, puisque le lecteur adhère au vraisemblable scientifique tout comme il adhère au vraisemblable quotidien : il est soumis à un processus de mirabilisation qui le conduisent à croire à ce qui n'existe pas⁴⁴⁰.

Partant de ce principe, se pose celui de la *Distanciation*, c'est-à-dire, «le déplacement dans un temps et un espace autres de la problématique qui tourmente l'homme dans son

⁴³⁸ *Op. cit.*.

⁴³⁹ Roger Caillois, *Introduction aux chefs d'oeuvre de la science-fiction et du fantastique*, Cercle Européen du Livre, p. 10.

⁴⁴⁰ Nous nous sommes appuyée sur la tentative de définition de science-fiction de Jean Fabre pour réaliser notre approximation/distanciation avec le réalisme magique. (Cf. *Le Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, pp. 168-179).

siècle»⁴⁴¹. En somme, l'auteur transpose la problématique de l'homme de son temps dans un ailleurs «intemporel ou atemporel»⁴⁴². Et qui plus est, d'après Edward James, des critiques estiment :

that only in sf (*some sf*, that is) does fiction treat seriously the *real* problems of the present: over-population, mass unemployment, nuclear warfare, sexism, pollution, poverty, and, above all, some very basic questions which most mainstream fiction does not answer, such as 'Where does humanity go from here?' or even 'What are we all here for anyway'. Sf (like history, one might say) has often been more interested in the fate of humanity than the fate of humans.⁴⁴³

La science-fiction s'intéresse donc à l'homme en tant que représentant de l'humanité et non pas en tant qu'être individuel et particulier, c'est pourquoi le regard que l'écrivain porte sur le présent se retrouve extrapolé dans un autre temps et un autre espace : il est question de créer un autre univers, où l'auteur expose son pessimisme ou son espoir. Il cherche à extrapoler les problèmes de son temps pour faire naître de nouvelles situations.

De fait, d'après Jean Fabre, la distanciation se réalise selon deux perspectives, «l'anticipation (pour le temps) et l'extranéation (pour l'espace)»⁴⁴⁴, et la distanciation maximum est atteinte lorsque toutes deux se trouvent réunies dans une même action. Ainsi, par ce processus de maribilisation, l'auteur anticipe sur le futur ; il projette son lecteur dans un passé lointain ou dans un avenir fort éloigné, dans un pays méconnu ou dans une planète inaccessible pour déconstruire l'histoire ou, tout simplement, pour la construire à partir de l'Ici et du Maintenant.

C'est précisément par la distanciation que la science-fiction s'éloigne du réalisme magique. D'abord parce que la science fiction extrapole sur le présent pour viser loin dans le temps, alors que le réalisme magique essaie de découvrir l'envers de la réalité quotidienne et de le faire voir. D'autre part, la science-fiction, comme nous l'avons vu auparavant, dépasse l'homme, comme être individuel, pour atteindre une dimension collective, une dimension humaine, tandis que le réalisme magique cherche, essentiellement, à reproduire un acte de perception individuel, une vision personnelle de la

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 171.

⁴⁴³ Edward James, *Science Fiction in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 97.

⁴⁴⁴ *Op. cit.*

réalité. Et enfin, contrairement à la science-fiction qui recrée, par le rêve, un monde, un univers nouveau, le réalisme magique complète le visible avec l'invisible, le palpable avec l'impalpable, le réel avec l'irréel, le naturel avec le surnaturel, en somme, il ne procède à aucune recréation du monde, il montre tout simplement ce qui ne se laisse pas voir dans le domaine de l'apparence. Pour le réalisme magique il s'agit plus de corriger, moyennant un certain degré de fantaisie, la réalité quotidienne

Mais un autre principe marque également la différence : celui de la *Coloration*⁴⁴⁵. Toujours d'après Jean Fabre, la coloration du récit dépend des idées, sinon même de la morale de l'auteur, c'est pourquoi la science-fiction se rapproche de la fable, de la parabole : la présence de la fiction n'a pas un but purement fantaisiste et celle de la science n'a pas un objectif purement matériel ou technologique ; les deux pôles sont joints pour créer une distance dans le temps et, surtout, pour pouvoir transmettre un message d'espoir, d'optimisme ou de pessimisme. Le présent étant beaucoup trop noir, l'écrivain de science-fiction cherche à colorer son texte d'une tonalité particulière pour le revêtir d'une dimension politique, sociale, philosophique ou morale.

Ainsi, tout comme pour le réalisme magique et le surréalisme, le point de départ de l'écriture de science-fiction est toujours la révolte face au monde actuel ; pour échapper au poids qu'est la réalité environnante, l'écrivain recourt au rêve pour réussir à dire un monde différent. Mais il transporte ce rêve dans un état futur pour se distancier de la réalité.

En effet, la science-fiction, parce qu'elle appartient à la littérature d'imagination, déstructure le temps et l'espace du récit romanesque et fait exploser nos catégories mentales préétablies ; en somme, elle nous libère du poids du rationalisme, laissant aller le désir de l'homme aux coins les plus insoupçonnés de son imagination. Mais ceci n'équivaut pas à établir une scission, il faut, tout au contraire, que tous deux se trouvent unis pour former un nouveau monde. Le désir et la réalité sont harmonieusement réconciliés au sein de la diégèse, permettant ainsi que s'effectue la fuite hors du monde réel et le passage, l'évasion dans un ailleurs, dans un avenir où la science joue un grand rôle.

De sorte que nous pouvons, maintenant, ajouter que la science-fiction va plus loin que l'extrapolation de la science, elle invente des succès nouveaux qui peuvent changer l'homme et l'univers. En somme, elle comble, par la technique, le désir de l'homme. Mais,

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 74-75.

alors que, dans le réalisme magique, la transmission de ces souhaits se réalise par l'intrusion de phénomènes surnaturels dans le récit réaliste, dans la science-fiction il s'agit de créer un monde inconnu à partir, tout d'abord, du monde présent et, ensuite, en avançant, l'état actuel de la science. Edward James nous dit que :

In sf, writers (including scientists themselves) could speculate about all aspects of human knowledge, about the effects of scientific change on human society, and about possible futures.⁴⁴⁶

L'auteur, dans sa tentative de distinction entre horreur, fantaisie et science-fiction ajoute que :

Horror calls on, plays on, and perhaps exorcizes innate fears of pain, death, and the unknowable; fantasy draws its inspiration from mythology and folklore and from popular images of medieval or pre-industrial society, and often appeals to nostalgia and conservative values; much sf is concerned with the future and with the possibilities presented by scientific and technological change.⁴⁴⁷

La science-fiction s'intéresse donc au futur, à l'évolution scientifique et technologique. Elle cherche à donner des sens nouveaux à une réalité qui se trouve en évolution et, par conséquent, elle se tourne vers le futur, mais sans jamais abandonner le champ de la raison. Nous pouvons également ajouter qu'elle extrapole la science elle-même, puisqu'elle anticipe sur son évolution ; elle pousse l'imagination loin dans le temps afin de pousser la science et la technologie bien au-delà des limites actuelles.

Jacques Finné considère que deux autres caractéristiques accompagnent le futur dans la science-fiction : la probabilité et la victoire⁴⁴⁸. En somme, l'auteur projette son angoisse dans un avenir proche ou lointain, où, par l'extrapolation de la science, il anticipe sur le futur et crée des données scientifiques probables. Maurice Lévy ajoute que c'est «un rêve qui devance la science et invente, à partir d'éléments embryonnaires, ce que savants et techniciens établiront ou créeront de façon rigoureuse plus tard. L'imaginaire, dans un récit de science-fiction, court toujours le risque de se dégrader en réel»⁴⁴⁹. Mais Jacques Finné⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 2-3.

⁴⁴⁸ Cf. Jacques Finné, *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980, p. 88.

⁴⁴⁹ M Lévy, *Lovecraft ou Du fantastique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 116.

nie cette explication : il estime que l'imaginaire peut aller bien plus loin que la probabilité scientifique et atteindre l'impossibilité scientifique. Certains récits sont donc essentiellement fantastiques, mais il en est d'autres qui, d'après lui, ne sont ni l'un ni l'autre, ils doivent être vus comme «un écrit allégorique soulignant, en chacun de nous, la présence de deux pôles en lutte constante»⁴⁵¹. Si nous nous reportons à cette dernière opinion, nous pouvons admettre que le réalisme magique en est sa représentation. À la seule différence qu'il n'admet aucune explication, ni probable, ni impossible. Les deux pôles sont mis en présence sans qu'aucun phénomène insolite ou anormal ne soit justifié.

Indépendamment des opinions mentionnées, la science, dans le récit science-fictionnel, joue donc une fonction semblable à celle du surnaturel dans le réalisme magique : extrapolée ou, tout simplement, poussée jusqu'à des limites encore méconnues, elle se revêt d'un caractère tout aussi magique que le surnaturel réaliste magique⁴⁵². Par le processus d'anticipation elle est renvoyée dans le méconnu, dans le rêve, dans l'illusion et, par conséquent, elle transforme le réel par un effet magique.

La pensée use donc de moyens différents pour procéder à la mirabilisation du texte. La nouvelle réalité, qui vient substituer la réalité connue, est envahie des désirs de l'auteur et, par conséquent, celui-ci opère une déconstruction qui libère nos catégories rationnelles ; tout d'abord, en transgressant les limites spatio-temporelles et, ensuite, en attribuant à l'homme d'étranges capacités psychiques : le pouvoir sur l'inconscient, la télépathie, le contrôle du corps par l'esprit, etc... Ceci ne paraît aucunement spécifique à la science-fiction, puisque dans le réalisme magique, aussi, il y a déconstruction du temps et de l'espace et il y existe, également, des caractéristiques psychiques qui appartiennent au domaine de l'étrange, mais, dans le réalisme magique, «la modification de l'ordre établi naît simplement du hasard. L'absence de lien causal entre les deux niveaux de réalité fait que le personnage apparaît aliéné de son sort ou de son destin, devenu hasard»⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Jacques Finné n'établit pas de distinction entre fantastique et science fiction. D'après lui, «Tous deux développent un souffle fantastique et se caractérisent par la présence de l'explication». Celle-ci est impossible, dans le cas du fantastique, et probable, dans le cas de la science-fiction. Ainsi, il préfère parler de «souffle fantastique expliqué par la science-fiction». (Cf. *op. cit.*, p. 90).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁵² Jean Fabre nous confirme, d'ailleurs, que la science est utilisée «comme auxiliaire de ce qu'il faut bien appeler du Surnaturel. (...) La Science-fiction introduit une Surlogique jouant le rôle du Surnaturel». *Op. cit.*, p. 176.

⁴⁵³ Marta Gallo, «Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, *op. cit.*, p. 130.

Le réalisme magique ne crée pas une nouvelle réalité, il maintient l'hésitation entre le monde réel et le monde irréel, c'est pourquoi il établit des correspondances entre deux univers et deux temps ; en somme, il procède à une structuration métonymique alors que la science-fiction effectue un bond en avant, elle crée un univers absolu, où les angoisses du présent se trouvent résolues dans le futur.

Cette tentative de délimitation entre le réalisme magique et la science-fiction – et bien d'autres notions dont les frontières sont mal tracées – ne peut être complète sans que nous procédions à une distinction avec le réel merveilleux d'Alejo Carpentier.

C. Le rêve, le merveilleux et le surnaturel

1. Le rêve

Le réalisme magique s'expliquant par la perception subjective d'un artiste sur la réalité, il révèle l'imaginaire particulier, mais, parce que ce créateur ne peut se détacher de la société, des idées scientifiques, philosophiques et psychologiques de son époque, il se rattache également à un réel objectif.

Placée au-delà du phénomène, l'écriture réaliste magique recourt au rêve, au merveilleux et au surnaturel pour expliquer la vérité cachée sous les apparences, mais sans mettre en cause la cohérence et le statut du réel.

Le rêve, comme création d'images personnelles de la réalité, comme recherche d'une nouvelle raison de vivre – tout comme l'avaient essayée Baudelaire et Rimbaud⁴⁵⁴ – a sa source dans l'expérience d'une «immense exploration métaphysique»⁴⁵⁵ du romantisme allemand. Les auteurs français de l'immédiate après-guerre semblaient poursuivre ces mêmes idées – et celles d'un Novalis – puisque, pour eux,

⁴⁵⁴ Cf. la Préface «Le cheminement d'Albert Béguin, 1930-1940» du livre d'Albert Béguin, *Création et destinée II : La réalité du rêve*, Paris, Seuil, 1974. Nous ne pouvons évidemment pas oublier que les romantiques français, tels que Hugo et Nerval, participèrent, eux aussi, à ce bouleversement de la poétique traditionnelle, à cette orientation de l'esprit vers l'irrationnel, mais ce ne fut que Baudelaire qui, avec sa profonde révolte – et, pour la même raison, Rimbaud – permit que, par le rêve, la réalité soit pénétrée, soit transformée, pour la faire renaître dans ce qu'elle semblait avoir d'ineffable.

⁴⁵⁵ Citation d'Albert Béguin, de son oeuvre *Création et Destinée* (Paris, Seuil/Baconnière, 1973), mais que nous avons tirée de la Préface de Marcel Raymond, *ibid.*, p. 8.

l'acte poétique, les états d'inconscience, d'extase naturelle ou provoquée, les singuliers discours dictés par l'être secret, prenaient le rang de révélations sur le réel et de fragments de la seule connaissance authentique.⁴⁵⁶

En somme, romantiques allemands, romantiques français et poètes surréalistes, avaient recouru au rêve dans leur création esthétique ; pour chacun d'eux, cette expérience poétique leur permettait d'atteindre l'inconnu, l'infini. En somme, il est impossible de «Détacher les idées du rêve de ces personnalités totales, c'est leur ôter leur caractère romantique et leur originalité pour les transposer sur le plan de l'abstraction»⁴⁵⁷.

Songe nocturne, songe éveillé, réminiscence ancestrale, hallucination, tous vont au-delà de la conscience éveillée pour atteindre, par la sensibilité, une vérité, celle qui se trouve au-delà des choses et qui permet à l'homme d'obtenir l'unité. Transposée à la création esthétique, l'aventure inconsciente passe par des images pour devenir une réalité, celle de son auteur ; en somme, par l'acte créateur, des méthodes particulières et individuelles sont employées pour rendre le rêve visible.

Frédéric Canovas nous dit, par exemple, qu'«il se doit d'insister sur les grandes articulations de la diégèse et sur les changements importants de lieu et de temps du récit»⁴⁵⁸ pour rendre le récit du rêve vraisemblable aux lecteurs. Ainsi, un pacte onirique doit s'établir entre auteur et lecteur – ou, sous une autre échelle, entre narrateur et narrataire – afin de rendre possible l'interprétation du texte. Frédéric Canovas ajoute, d'ailleurs, à ce sujet, que «La séquence onirique du texte référentiel, affublée du pacte, constitue donc un énoncé contractuel quasi-métatextuel»⁴⁵⁹. Ce pacte sous-entend donc un protocole de lecture qui se trouve être constitué de formes lexicales et sémantiques différentes et de stratégies narratives qui permettent le passage du rêve au récit de rêve – si ce passage est voulu, puisqu'il peut également ne pas être explicite, obligeant le lecteur à être

⁴⁵⁶ Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991, p. XIII.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. XIX.

⁴⁵⁸ *L'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 33. Cet auteur, tout comme Albert Béguin, refuse de faire une approche psychanalytique des récits de rêve : tous deux estiment que vouloir soumettre un énoncé onirique à une lecture psychanalytique est une position réductrice, puisque, d'après chacun d'eux, la démarche qui consiste à traiter le texte littéraire comme «un ensemble de symptômes (...) pour parvenir à une étude de l'auteur, de sa vie, de sa névrose» (cf. Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. XXI) n'explique en rien les structures qui constituent le récit de rêve. Frédéric Canovas pense, d'ailleurs, que la relation entre le rêve et la littérature doit surtout être recherchée au niveau du rapport qui s'établit entre la façon d'écrire le rêve et le lecteur. C'est donc «par le biais de la poétique, [que doit être abordé] l'aspect intrinsèque du récit de rêve» (cf. *op. cit.*, p. 294).

⁴⁵⁹ *Ibid.*.

constamment attentif, comme dans le cas du récit réaliste magique, où l'insolite est introduit sans qu'il soit annoncé.

Écartée, donc, la notion de pacte onirique, le lecteur doit, maintenant, faire appel à son expérience personnelle pour identifier l'énoncé du rêve. L'effet de rêve déclenché par l'auteur, le lecteur perd les points de repères qui lui permettent de faire la distinction entre songe et réalité⁴⁶⁰.

Sans doute, pourrions-nous dire, à la ressemblance de Jean Starobinski :

Un rêve bien «imité» – n'eut-il jamais été rêvé une première fois – donne au spectateur le sentiment du «déjà vu», de la vérité onirique, de la vraisemblance dans la rencontre de l'irréel. Peu importe si le peintre ou le poète évoquent une expérience personnelle «originale», ou s'ils se contentent de traiter habilement un archétype littéraire – qui pourrait d'ailleurs correspondre à un rêve typique : l'essentiel est qu'il apparaisse non comme un simple emblème, mais comme une scène «vécue».⁴⁶¹

Nous courons, bien évidemment, le risque de rapprocher le réalisme magique du surréalisme, puisque tous deux n'usent point du pacte pour faire jaillir l'insolite. Toutefois, nous pensons que, plus que de vouloir réfuter le pacte pour faire des récits de rêve véritables, laissant aller l'imagination au gré de l'écriture automatique – prétention surréaliste, qui veut éliminer toute trace de réalité –, le réalisme magique l'omet pour pouvoir introduire des éléments anodins de façon inattendue dans le récit réaliste. Le but est donc de défier l'intelligibilité du lecteur, de le mener à entrer et à participer au rêve.

Or, cette absence voulue du pacte onirique, déclenche l'effet opposé à celui du réel, et conduit à l'effet de rêve :

L'absence du pacte onirique, quand elle se fait trop sentir, finit par prendre la forme d'un aveu, d'un pacte onirique virtuel tout à fait exceptionnel certes, mais qu'il fallait néanmoins mentionner puisqu'il s'agit après tout d'une réalité textuelle.⁴⁶²

Un seul élément impossible, improbable, suffit à dévier le lecteur de la norme, à le placer dans un univers où l'antagonisme entre le rêve et la réalité est dépassé, où la

⁴⁶⁰ De Nodier à Nerval et de Baudelaire à Rimbaud, la lutte pour le renouvellement des formes du récit poétique fut une constante. Ils cherchèrent tous à valoriser le rôle du rêve dans l'écriture, mais ce fut au XX^e siècle que cette lutte obtint ses fruits, lorsque le rêve fut indissociable de la réalité, lorsque la littérature ouvrit réellement ses portes à l'infini.

⁴⁶¹ *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, p. 114.

cohabitation pacifique entre les deux gère une autre dimension du réel, qui se trouve au-delà de l'apparence. L'effet de rêve se trouve d'autant plus renforcé «lorsqu'il garde toute son étrangeté sous les couleurs, les volumes, les minuties partielles de la vie éveillée»⁴⁶³.

Nous pouvons, une fois de plus, faire référence au poème en prose «La Chambre double» de Charles Baudelaire, pour comprendre la nouvelle dimension de l'écriture du rêve : comme nous l'avons déjà vu, le récit de rêve baudelairien fait joindre deux réalités, l'une quotidienne et l'autre surnaturelle et c'est par cette bipolarité de la vision de la chambre que Baudelaire participe à l'évolution de l'écriture de rêve⁴⁶⁴. Il a permis que ces deux réalités s'interpénètrent de manière à ce que chambre rêvée et chambre habitée se dissolvent pour constituer une réalité particulière : celle d'une chambre magique qui résout tous les antagonismes et qui correspond à l'Idéal⁴⁶⁵. Ainsi, par le rêve, le réalisme s'arme de magie pour atteindre une vérité supérieure, puisque ce n'est que par cette dernière que l'homme peut réellement être heureux⁴⁶⁶.

En somme, dans le récit réaliste magique, la magie naît précisément de l'interaction entre ces deux pôles, mais

rêve et magie ne doivent [toutefois] pas couper [l'homme] du monde des sens et de la raison. Le rêve, nous l'avons vu, a pour seul rôle celui de sublimer et de décanter le

⁴⁶² Frédéric Canovas, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶³ Jean Starobinski, *op. cit.*, pp. 150-151.

⁴⁶⁴ Baudelaire nous dit, d'ailleurs, dans un passage de la préface au recueil de nouvelles *La Double Vie d'Asselineau* : «Ce qui me frappe encore bien davantage [dans la vie de rêve], c'est l'assentiment donné à ces contradictions, la facilité avec laquelle les plus monstrueux paralogismes sont acceptés comme choses toutes naturelles, de façon à faire croire à des facultés ou à des notions d'un ordre particulier, et étrangères à notre monde». Cf. «*La Double Vie* par Charles Asselineau», *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶⁵ Et nous revenons ainsi à la notion platonique selon laquelle la réalité d'ici-bas n'est qu'apparence alors que l'autre, la vraie réalité, se trouve dans la vision transcendante que l'on s'en fait.

⁴⁶⁶ La chambre du rêve n'est qu'une partie de «la chambre», c'est celle qui passe par la vision hallucinogène de l'auteur, et, par conséquent, sa description est le résultat d'une impression : «Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle* (...) C'est quelque chose de spectaculaire (...) Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral» (cf. «La chambre double», *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 280). Mais le coup brutal frappé à la porte va faire se superposer une autre vision de la chambre, maintenant réelle, et effacer cette vision idyllique – de l'Idéal, le narrateur tombe, à nouveau dans le Spleen et, par conséquent, dans la souffrance. Le passage entre la chambre du rêve et la chambre réelle – «Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac» (p. 281) – se fait sans pacte onirique, comme s'il ne s'était pas encore éveillé, mais son rêve avait évolué vers un cauchemar. Et, par la suite, l'enfer de la réalité va usurper la place du lieu paradisiaque et cet autre «je» rêvé va laisser place au «je» souffrant. La chambre se fait double tout comme le poète et la réalité apparente. L'inconscient, par conséquent, ne se donne pas à lire, il se trouve précisément dans le non-dit du texte.

réalisme. La magie, quant à elle, n'est qu'un mirage dont il convient tôt ou tard de se détourner pour revenir sur terre et en tirer une leçon profitable.⁴⁶⁷

Le problème du contrôle de l'abstraction, tout autant que celui du réalisme, se pose à l'écrivain. Celui-ci doit être capable de doser les deux pôles de manière à ne pas obtenir un récit purement imaginatif, allant au gré de l'inconscient, ni un récit impassible où l'auteur essaie de contrôler la profusion du rêve par une écriture rigide et impassible.

L'importance du lecteur est fondamentale dans un récit de rêve réaliste magique : il doit être actif, mettre en marche son propre système d'interprétation, afin de découvrir les éléments insolites, leur valeur symbolique et la relation qu'ils entretiennent entre eux, puisque c'est à partir de ce mélange inusuel qu'il établira ses unités de sens.

Puisque aucun «artifice de narration (...) n'introduit une démarcation entre le vécu et l'imaginaire»⁴⁶⁸, le rêve peut «s'étirer à loisir, jusqu'à enrober la fiction tout entière»⁴⁶⁹ et poser, selon Michel Dupuis et Albert Mingelgrün,

alors un problème de lecture. Privé de toute perspective explicite, le lecteur est mis à rude épreuve : il doit prendre le vent pour percer le mystère. Car c'est bien à un monde 'mystérieux' qu'il fait face, mis au défi par tel ou tel élément fantastique, et envoûté, de surcroît, par une 'magie' qui dégage un parfum d'énigme, suggère un sens secret dont l'élucidation paraît d'autant plus impérieuse.⁴⁷⁰

Toute activité imaginante tend donc à libérer l'homme de la raison et à le rendre actif dans la transgression de la réalité quotidienne, puisque soulevant le voile de l'inconnu il va porter un regard nouveau sur cette même réalité. L'imaginaire devient donc le principe organisateur du discours littéraire et, par conséquent, il use de moyens particuliers comme, bien sûr, le rêve, mais d'autres également comme le merveilleux et le surnaturel, afin de transposer sa nouvelle vision de la réalité à l'écriture.

⁴⁶⁷ Michel Dupuis, «III. Flandre et Pays-Bas», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 93.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁶⁹ Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, «Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 224.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 225.

2. Infiltrations et cohabitation du merveilleux et du surnaturel dans le réel

Le merveilleux se trouve, évidemment, en corrélation avec le rêve et il a pour but de créer un effet de dépaysement. Mais, dans le réalisme magique, bien qu'il découle de la subjectivité, du désir et de l'expérience de l'auteur, il ne vise pas une déchirure avec le monde extérieur, il en est plutôt sa base structurante. Le narrateur, par un processus de déréalisation, arrache le lecteur à sa tranquillité et le place dans l'étrange, dans l'insolite à l'aide de situations, d'objets ou de personnages appartenant au domaine de l'imaginaire, puisque habillés de forme particulière. Le monde ainsi perçu – et ainsi montré – est merveilleux du fait qu'il modifie l'ordre logique de la réalité quotidienne, du fait qu'il reflète le regard d'étonnement porté sur cette même réalité.

Aragon, qui considère que le merveilleux est un sentiment inné de l'homme moderne, qui se lance à la recherche de la liberté, va vouloir le traduire dans le récit, selon le principe suivant :

La réalité est l'absence apparente de contradiction.

Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.

L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux.

Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme réellement essentielles à l'être.

Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait.

Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l'enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret.⁴⁷¹

C'est à croire, selon Aragon, que le merveilleux, c'est le réel.

Bien qu'ils ne poussent pas aussi loin leur intention, les réalistes magiques prétendent également rompre avec la réalité quotidienne, protester contre la nature comme imitation, mais au lieu de substituer un monde à l'autre, ils usent de la transfiguration pour faire naître le merveilleux. L'écriture relevant essentiellement de l'imagination, se fait poésie lorsqu'elle donne un aspect merveilleux aux objets les plus familiers.

Le réaliste magique ancre son récit dans une réalité concrète et quotidienne, mais parce qu'il prétend en exprimer toutes les possibilités, toutes les segmentations – celles

⁴⁷¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 248.

qu'il vit, qu'il sent – il lie un merveilleux fondé «sur des conjonctions insolites»⁴⁷² à un réalisme beaucoup plus modéré et moins descriptif que le réalisme conventionnel. Ainsi, il cherche, au plus profond de la vie ordinaire, un soupçon d'insolite, une marque d'étrangeté dans le désir de rétablir la totalité de l'homme, puisque le merveilleux, situé aux confins de l'inconscience, représente l'état primitif de l'esprit humain. Par le merveilleux, l'homme peut atteindre l'Infini, mais, contrairement au surréalisme, la façon d'y parvenir ne passe pas par l'écriture automatique. Si le merveilleux se situe au centre même de l'homme, de son intériorité, il doit se faire mécanisme pour bouleverser les relations établies au sein de la vérité objective, mais le passage de ce mécanisme à l'écriture ne doit pas être automatique, il doit être soumis à une reproduction consciente de cet état particulier de l'imagination.

De fait, la catastrophe découlant du jeu de l'imagination surréaliste ne se retrouve pas dans le réalisme magique. Le merveilleux est toujours source de désordre, de rupture, mais alors que, dans le premier cas, il vise le rejet de l'ordre de la nature et de la société à travers l'annulation d'une écriture conventionnellement logique, dans le deuxième cas, il vise une cohabitation pacifique avec la réalité, de sorte qu'il s'installe dans un écrit d'apparence réaliste de façon implicite et il compte sur l'attitude du lecteur pour découvrir le détour qui le mènera à l'Absolu.

Michel Leiris considère que le merveilleux est constitué d'éléments divers, comme le lyrisme, la révolte, un rationalisme inusuel, l'humour, l'aventure, l'érotisme⁴⁷³, et il réaffirme l'importance des *Chimères* de Gérard de Nerval puisqu'elles participaient déjà «de cet état d'esprit qui fait du poème un véritable prophète, un voyant (un 'voleur de feu' comme dit Rimbaud) qui sait découvrir l'esprit sous le signe et le déchiffrer, à travers leur masque relatif, les secrets de l'absolu»⁴⁷⁴.

⁴⁷² Cf. la présentation de Catherine Maubon à l'édition qui reproduit le dossier sur le Merveilleux de Michel Leiris : Michel Leiris, *Le Merveilleux*, op. cit., p. 19. La conception de merveilleux de Michel Leiris nous intéresse dans le sens où elle s'éloigne, en quelque sorte, de la conception du reste du groupe surréaliste. Le merveilleux de Leiris conduit, bien évidemment, à une surréalité, mais il regrette qu'on ne reconnaisse pas suffisamment qu'il s'agit plutôt «de conquérir l'imaginaire et de l'annexer à la vie» que de fuir «dans une irréalité commode» (cf. «Art et poésie dans la pensée de Paul Eluard» de *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 194).

⁴⁷³ Cf. Michel Leiris, «Le merveilleux 'moderne'», *Le Merveilleux*, op. cit., pp. 62-64.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 64. L'état de rêverie, l'ésotérisme des sonnets des *Chimères* renvoient, bien évidemment, aux allemands comme Novalis et Swedenborg – dont les réalistes magiques s'inspirent aussi – puisque, tout comme le poète français, ils furent les premiers à libérer l'imagination du joug de la raison. Les surréalistes voient en Nerval leur source d'inspiration suprême, dans la mesure où, par le subconscient, il transforme la

Le merveilleux est donc toujours une forme de révolte de la part du poète ; récusant le monde tel qu'il se présente à ses yeux, niant les valeurs communément admises, il veut faire naître le rare et l'exceptionnel, procédant, ainsi, à une retranscription de la réalité, à une refonte des valeurs. Avant, donc, d'appartenir à la littérature, le merveilleux est un sentiment moderne de l'existence que l'auteur va essayer de faire passer dans le récit. Il est une forme de liberté puisque, tout comme nous le dit Aragon : «la liberté commence où naît le merveilleux»⁴⁷⁵. «Est merveilleux», nous dit Michel Meslin, «ce qui nous permettrait de satisfaire les désirs de nos passions alors que le cours normal des choses ne le permet pas, voire même l'interdit»⁴⁷⁶.

Cette liberté passe donc par la création d'un pays lointain, alliant l'idéalisme et le matérialisme, l'extérieur et l'intérieur, l'objet et le sujet, le visible et l'invisible, l'état d'éveil et le rêve, et habité par des enfants, des excentriques, des rêveurs, des hallucinés, des illuminés, des hors-la-loi... En somme, par des révoltés contre l'ordre établi, mais, contrairement au surréalisme, pour les réalistes magiques, cette révolte n'est pas une révolte offensive, visant la destruction de la réalité, elle est plutôt conciliatrice – si nous admettons l'ambiguïté – puisqu'elle prétend faire surgir la réalité, non pas telle qu'elle se présente en apparence, mais telle qu'elle se laisse voir par qui essaie de la découvrir.

Le monde, ainsi décrit, surprend le lecteur, mais ce dernier se sent également poussé vers le merveilleux – qu'il finit par accepter tel qu'il est passé par la conscience de l'écrivain – puisque l'allure discursive qu'il prend et la démarche poétique qu'il suit installent le lecteur au milieu même d'une imagination qui se veut particulière. Sans doute

poésie en une sorte de recreation magique de la nature. Rimbaud conduira son lyrisme encore plus loin, le poussant jusqu'à la plus profonde révolte, allant au plus profond de soi-même, jusqu'aux coins les plus sombres de son âme.

⁴⁷⁵ Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, T. I, 1989, p. 573. C'est sans doute pour cette raison que les cinéastes jouèrent un grand rôle dans le développement de la nouvelle conscience de l'homme. Étant à la portée d'un plus grand nombre de spectateurs, le film a les moyens de transporter le merveilleux, l'étrange, l'insolite au sein du réel et du quotidien, et de, par l'image, pousser le public à réagir face à cette nouvelle perspective qui lui est offerte. En somme, avec le cinéma, l'homme a, devant soi, une nouvelle perception de la réalité, celle du cinéaste, et il accepte cette vision, non logique et non matérielle, parce qu'elle exprime le méconnu et lui permet d'accéder à un nouveau monde auquel il cherche à croire. L'œuvre littéraire fonctionne également comme un miroir de ce monde merveilleux, mais le rythme de découverte y est plus lent, plus morcelé et, par conséquent, le lecteur se trouve souvent confronté à un dilemme, qu'il doit savoir repousser – dans le cas du surréalisme – ou accepter – dans le cas du réalisme magique.

⁴⁷⁶ Michel Meslin, «Le merveilleux, l'imaginaire et le divin», *Dimensions du merveilleux/Dimensions of the marvellous*, Colloque International et Interdisciplinaire/International and Interdisciplinary Congress, Oslo, Universitetet i Oslo, Romansk Institutt, Avd. A : Fransk, 1987, p. 27.

plus positifs que les surréalistes, les réalistes magiques essaient de contrebalancer les deux puissances que sont le rêve et la réalité plutôt que de procéder à l'anéantissement du réel. L'univers a ses splendeurs, il suffit de savoir les découvrir au-delà des apparences. Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck en sont leur principale source d'inspiration, lorsqu'il s'agit de procéder à une transformation du réel ou, plus précisément, lorsqu'il s'agit d'effectuer un ajout au réel : le merveilleux est plus subjectif que mental, il se révèle plus à travers la sensibilité et grâce à une écriture proche du lyrique, que par des hallucinations ou des images qui visent l'anéantissement du réel.

En somme, pour les réalistes magiques, il s'agit plutôt de louer le réel en le réinvestissant de caractéristiques extraordinaires, afin d'enchanter le lecteur et de le faire participer à cet univers surprenant.

Le merveilleux dépend donc d'un état d'esprit et, par conséquent, le passage au langage découle d'une élaboration humaine et imaginative, c'est-à-dire magique, qui donne une vision poétique du monde. Le but est de traduire, en images, la vérité tout aussi bien poétique que métaphysique de l'artiste, c'est pourquoi réalisme, merveilleux et symbolisme s'interpénètrent pour laisser place à un univers second qui entretient des correspondances avec le monde objectal.

L'écrivain, qui croit en la mission du narrateur, lui confie le dévoilement du mystère de l'univers ; ainsi, parce que, dans le réalisme magique, les mystères ne se trouvent pas hors réalité, ils en font bel et bien partie, le narrateur doit introduire les phénomènes merveilleux naturellement, tout comme il le fit, auparavant, pour les phénomènes naturels.

Gloria Bautista Gutiérrez nous explique que :

En lo maravilloso, el narrador no inventa personajes fantásticos, externos de la realidad, sino penetra en lo profundo de la realidad para desentrañar sus misterios. Los misterios no están fuera de la realidad sino que son parte integrante de ella. Por eso, lo maravilloso y lo sobrenatural no entran en conflicto con la realidad sino que la complementan.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ *Realismo mágico, cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*, Santafé de Bogotá, América Latina, 1991, p. 34. Bien que nous reconnaissons que l'auteur prétend essentiellement décrire la magie du réalisme latino-américain, nous pensons, tout de même, que sa définition peut être acceptée pour toute écriture réaliste magique, hispano-américaine ou étrangère. Elle tend, d'ailleurs, à confondre réalisme magique et réel merveilleux carpentérien.

Le monde enchanté ne se doit plus – tout comme pour le fantastique – aux fées, aux monstres, aux génies qui habitent un pays étrange à une époque plus ou moins lointaine, mais à l'absence de frontières entre le réel et le merveilleux qui fait que des personnages se déplacent «en una mezcla de magia y realidad»⁴⁷⁸.

Le merveilleux surgit lorsque, dans un discours apparemment logique et objectif, qui prétend décrire la réalité, le narrateur introduit un événement insolite, procède à une modification étrange qui donne un nouveau reflet à cette même réalité. L'insolite, parce qu'il est la manifestation du différent dans l'ordre du quotidien, révèle une réalité autre que l'ordinaire et, par conséquent, il surprend le lecteur, mais il ne l'épouvante pas puisqu'il n'est plus chargé de la fonction religieuse qu'il avait, par exemple, sous l'antiquité gréco-romaine.

L'écrivain réaliste magique, comme nous l'avons vu auparavant, essaie de représenter, par le Verbe, cette réalité magique, qu'il est parvenu à appréhender en allant au plus profond de son âme. En somme, la magie se trouve précisément dans l'acte perceptif et l'écrivain doit être capable de transposer, de soumettre cette perception intuitive de la réalité à l'acte d'écriture ; il y parvient en substituant à la raison, à la logique, un ordre qui découle surtout du psychique, de l'impulsion lyrique et de la subjectivité.

Isabel Allende, dans une interview à Gloria Bautista Gutiérrez explique comment elle atteint le magique :

Cuando cuento una historia echo a andar la imaginación, no me pongo límites. Todo me sirve, la realidad que leo en los periódicos o veo en mi alrededor, las cosas que dicen las personas, los sueños propios y ajenos, las mentiras, las exageraciones, lo inesperado. (...) simplemente dejo que corra la pluma con libertad.⁴⁷⁹

La réalité est narrée selon deux perspectives : l'une objective et l'autre subjective. Et ce sont les éléments de la réalité subjective, tels que l'extraordinaire, l'insolite – qui composent le merveilleux – qui, enchâssés dans la réalité objective, vont créer la magie.

Mais le merveilleux n'atteint sa vraie dimension qu'en rapport avec une autre dimension qui est le surnaturel. Michel Meslin considère, d'ailleurs, que «Le seul vrai

⁴⁷⁸ *Ibid.*.

⁴⁷⁹ Cf. l'annexe de l'oeuvre de Gloria Bautista Gutiérrez, *ibid.*, p. 130.

problème est donc de comprendre comment l'homme, dans le merveilleux, veut dire le surnaturel en décrivant de l'extraordinaire⁴⁸⁰.

Parce qu'il y a eu, au long des siècles, un affranchissement de l'imagination, les motifs traditionnels – tels que vampire, figure satanique, loup-garou –, qui jonchaient les récits surnaturels, disparaissent au profit d'un récit qui «rétablit (...) la logique surnaturelle sans user explicitement de croyances caduques»⁴⁸¹. De fait, de nouveaux motifs surgissent, comme le rêve, l'hallucination, et sont très utilisés au XXe siècle, parce qu'ils permettent de situer l'argument insolite au niveau du réel.

Toujours en relation d'opposition avec le réalisme, le surnaturel réaliste magique s'est, en quelque sorte, libéré des croyances judéo-chrétiennes – tels que les miracles, les figures angéliques ou démoniaques, les guérisons thaumaturges, etc. – et des croyances païennes ou superstitieuses – tels que le vaudou, les magies noires, la sorcellerie, etc. – pour se revêtir d'une «pseudo-causalité scientifique»⁴⁸².

S'il est vrai que les phénomènes diégétiques surnaturels se sont adaptés, se sont transformés parce que les croyances ont, elles aussi, évolué, le fait est que des personnages extraordinaires ou mythiques, possédant des dons absurdes ou surnaturels, des faits mystérieux, des objets suspects, des animaux chargés de pouvoir magique, etc... continuent à envahir la diégèse surnaturelle. Toutefois, le surnaturel réaliste magique, ne peut uniquement être expliqué par la présence de ces éléments, il doit surtout l'être par la place qu'ils occupent et par la fonction qu'ils jouent au sein même de la logique narrative.

L'événement insolite, à lui seul, ne mènerait pas à l'adhésion du lecteur, mais c'est parce qu'il est placé dans une logique narrative tout aussi rigoureuse que celle du réalisme que le lecteur parvient à décoder l'ordre et la causalité magique. Le surnaturel s'installe donc, maintenant, à un niveau entre le rationnel et l'irrationnel, entre le monde concret et objectif et le monde invisible et caché et encore entre l'état de veille et le rêve.

⁴⁸⁰ Michel Meslin, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸¹ Irène Bessière, *Le Récit fantastique : La poétique de l'incertain*, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁸² Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 68. Le surnaturel du réalisme magique et, plus précisément, du réel merveilleux sud-américains, est soumis à une idéologie qui découle du mélange de cultures créoles et hispaniques et, par conséquent, il est marqué par la superstition, par les cultes antiques, par la magie noire. La croyance qui se trouve liée à ce type de surnaturel ajoute aux motifs connus, tels que les fantômes, les fées, les zombis, un certain pouvoir maléfique qui, pour les occidentaux, revêt la nature d'un aspect exotique et magique.

Les principes régissant l'univers réaliste magique partent d'une perspective intellectuelle particulière : dans une Nature qui nous apparaît vérifiable ou, tout au moins, plausible, surgit le surnaturel ; un surnaturel qui, par l'extrapolation de la Nature, devient un possible éventuel. En somme, ses lois appartiennent à la Nature, mais elles sont tout simplement encore méconnues de l'homme ; l'écrivain, en tant que visionnaire, parvient à les déchiffrer et à les retranscrire grâce à la perception. Ainsi, lorsqu'un fait insolite apparaît dans un récit apparemment réaliste, il n'effraie pas le lecteur : ce dernier ne se pose pas de question sur la cohérence du récit, il accepte le phénomène insolite – il entre donc dans le jeu du narrateur – comme faisant partie du réel.

De sorte que, d'absurdité en absurdité, les événements insolites sont insérés dans le récit par un narrateur qui ne prétend nullement résoudre l'antinomie entre le réalisme et le surnaturel. La cohérence rationnelle et la cohérence propre au surnaturel forment un amalgame compliqué à résoudre, mais le lecteur doit être en mesure de l'interpréter pour réussir à découvrir la vérité symbolique. Le narrateur réaliste magique ne fait pas *la part des choses*, il laisse cette tâche au lecteur.

Comme nous le dit Charles W. Scheel,

les éléments surnaturels forment une trame cohérente et intégrée dans la narration mais cette trame est clairement isolable de son environnement réaliste dans le discours du récit, en dépit des efforts d'un narrateur imperturbable, voire pince-sans-rire, vers un traitement discursif égal des deux codes.⁴⁸³

L'argument insolite réaliste magique ne prétend donc pas effacer la conscience de la réalité, il prétend surtout réaliser une fracture du réel, de manière à ce que l'argument réaliste soit inversé par la conscience subjective. Ainsi, naissent les motifs de la duplication du moi, du double et de la dissociation spatio-temporelle qui situent le récit au niveau du magique, inversant le phénomène subjectif et le phénomène objectif. Rendus possibles par une logique narrative poussée à l'absurde, mais qui ne met jamais en cause la liaison de réciprocité entre réel et irréel, ces motifs suscitent l'intérêt du lecteur, mais c'est précisément dans l'esquive de toute explication surnaturelle que réside la particularité fictionnelle du réalisme magique.

⁴⁸³ Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts*, p. 129.

Il s'établit donc un jeu avec la raison entre le narrateur et le lecteur qui se déroule au niveau des affects : le narrateur use d'un discours rationnel pour se distancier du phénomène surnaturel, pour ne pas se manifester ; le lecteur doit, au contraire, user de l'imaginaire, de ses émotions pour accepter les faits invraisemblables et pour participer à la déambulation poétique du récit. Le merveilleux existe donc : ni narrateur, ni lecteur ne s'interroge sur l'existence d'événements extraordinaires ; toute réflexion sur la réalité représentée est exclue du texte réaliste magique.

L'imagination de l'écrivain le mènera à chercher la *mirabilia*,

Charles W. Scheel distingue «magie» et «merveilleux» pour expliquer la différence de ce qu'il nomme «mode du réalisme magique» et «mode du réalisme merveilleux», mais nous estimons que sa distinction peut mener à confusion puisqu'il nous dit que :

Ces deux modes sont manifestement affaire de goût. Le réalisme magique d'Aymé fonctionne sur le mode accru de l'imaginaire cérébral (comme le fantastique, le policier et la science-fiction), alors que le réalisme merveilleux de Giono interpelle aussi la sensibilité, le cœur. (...) pour illustrer de façon synthétique la différence que j'essaie de faire ici entre l'articulation magique et l'articulation merveilleuse du réalisme, je me permettrai de reprendre quelques formulations d'une analyse du «Merveilleux au cinématographe» par Cocteau (grand spécialiste de ces matières, s'il en est). «On parle beaucoup du merveilleux. Encore faudrait-il s'entendre et savoir ce qu'il est», dit cet artiste, avant de constater chez le public, avec raison je crois, «une hâte à confondre le merveilleux et la prestidigitation». Or le merveilleux ne saurait venir du seul truc. Celui-ci peu ébahir et amuser, mais son effet (magique) ne peut durer. Il me semble, en effet, que le merveilleux, au cinéma comme ailleurs, c'est la poésie. Elle exige la foi et le patient travail, de la part du créateur comme du spectateur ou lecteur. Ainsi, il m'apparaît que le réalisme magique d'Aymé tient du tour de prestidigitation, dans lequel la réticence joue, en quelque sorte, le rôle du mouchoir – d'une soie bien légère – couvrant le chapeau-t-aux-roses. Le réalisme merveilleux de Giono vient de plus loin. La gaie jument naît verte, ex nihilo, sous la plume du conteur. La joie, elle, ne demeure que par la grâce de la poésie, de l'exaltation entretenue comme un feu sacré par le conteur-poète.⁴⁸⁴

Il nous semble que la distinction n'est pas aussi claire que l'affirme Charles W. Scheel. Tout d'abord, et si nous suivons bien sa pensée, il considère que le surnaturel du

⁴⁸⁴ Charles W. Scheel, *ibid.*, *op. cit.*, pp. 410-411.

réalisme magique est un tour de magie du narrateur et que, par conséquent, le lecteur est conscient de sa «fausseté», de son illusion. Est-ce là le but du réalisme magique ? Celui-ci prétend-il tout simplement divertir le lecteur ou plutôt le pousser à réfléchir sur ce qu'est la réalité ou sur ce qu'elle peut réellement être ? Le réalisme magique n'est pas simplement un tour de prestidigitation : il use d'artifices surnaturels comme une réponse à la problématique prométhéenne. Les procédés irréels dont use l'auteur ont pour but de déstructurer l'équilibre rationnel du discours réaliste : le lecteur est placé sur un terrain qui lui est familier, puis il est surpris et bouleversé par l'intromission de l'extraordinaire, de l'insolite. En somme, l'écrivain veut déclencher un sentiment de rupture, mais ce n'est pas simplement grâce à un procédé de truquage de l'écriture qu'il y parvient : il lui faut avoir pensé au fond pour créer la forme, c'est-à-dire que l'intention de l'auteur est amplement poétique, il veut refondre l'univers par l'écriture⁴⁸⁵.

De plus, si nous prenons en considération l'opinion de Jean Burgos lorsqu'il nous dit que :

Les matériaux en tant que tels importent moins, en effet, que les processus qu'ils engagent ; et quand bien même ces matériaux réapparaissent de semblable façon à travers l'espace et le temps et ne sauraient appartenir en propre à celui qui en use, ils ne prennent forme et signification que selon l'attitude, la tendance fondamentale et toute singulière qui les ordonne et qui les guide.⁴⁸⁶

Et puisque l'attitude du réalisme magique est de couper avec une certaine réalité pour réussir à en contempler une autre, sinon même à en rejoindre une autre, plus proche de la Beauté supérieure de Baudelaire, l'écrivain franchit un seuil et, par conséquent, fait de la poésie. En somme, il arrache le monde concret au regard objectif, pour le placer dans l'esprit imaginaire.

⁴⁸⁵ Sans doute l'humour dont use Marcel Aymé joue-t-il un rôle important dans la position de Charles W. Scheel, mais n'oublions pas que, très souvent, et précisément dans le cas du *Passe-muraille*, il manifeste un pouvoir de déconstruction : il aide à l'adhésion du lecteur, mais sa fonction n'est pas simplement ludique, il vise la construction de la dualité du monde, sans mettre en cause les principes essentiels de l'homme. Ce rire, appartenant au merveilleux, rassure le lecteur : le surnaturel, se trouvant filtré par l'humour, passe plus facilement dans son intellect et le mène à s'interroger sur la vérité.

⁴⁸⁶ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 141.

L'intention de l'écrivain est donc de surprendre et de causer l'admiration du lecteur, c'est la raison pour laquelle il use le surnaturel et le merveilleux⁴⁸⁷. Alors que dans le fantastique le phénomène surnaturel déclenche la crainte et la peur, dans le réalisme magique il doit également réussir à stimuler l'attention du lecteur, mais, cette fois, pour obtenir son admiration. En somme, les artifices qui déclenchent la magie, et à ce sujet nous sommes d'accord avec Charles W. Scheel, étonnent, surprennent, admirent le lecteur, mais là n'est pas le seul objectif de l'écrivain réaliste magique : il place des êtres extraordinaires, des événements absurdes et inexplicables au sein d'un texte où abondent des éléments issus de la réalité quotidienne, des précisions géographiques et des données historiques, pour révéler, ou plutôt, pour faire découvrir, une autre forme de vérité qui se trouve dans la relation de réciprocité existant entre la réalité quotidienne et la réalité de l'insolite. Le lecteur n'a donc pas une attitude passive, puisqu'il lui faut aller au-delà de son intelligence ordinaire pour découvrir ce qui est occulte à la réalité même ou, comme nous le dit Julia Barella, pour aider à «comprender, profundizar y dominar esa realidad en la que se vive, en la que el tiempo pasa realmente»⁴⁸⁸.

L'auteur use de stratagèmes rhétoriques et narratifs pour émerveiller le lecteur, pour pénétrer dans son subconscient et pour le mener à partager cette dualité magique/quotidien du monde. En somme, le lecteur doit se laisser aller à son imagination, à ses émotions puisque c'est lui qui doit résoudre l'antinomie, le narrateur qui l'y conduit, ne se prononce pas.

Partant de la conception de Franz Roh, le surnaturel réaliste magique se manifeste donc par le merveilleux, puisqu'il ne suscite aucune réaction de la part des personnages, du narrateur et du lecteur. Le narrateur a une attitude impassible face à ce qu'il narre et, par conséquent, le lecteur va devoir reformuler ses conceptions mêmes de la nature pour expliquer les phénomènes surnaturels. Lucila-Inés Mena ajoute encore à ce sujet :

El lector termina aceptando como naturales ciertos hechos que en su mundo serían sobrenaturales. (...) El lector se sumerge dentro de un mundo que absorbe lo

⁴⁸⁷ L'admiration, comme nous le dit Descartes dans son *Traité des passions*, est la première des six passions primitives et c'est à partir de celle-ci que s'en développent d'autres comme : l'amour ou la haine, la joie ou la tristesse.

⁴⁸⁸ Julia Barella, «El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca», *Anthropos*, n°s 154-155, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 47.

sobrenatural, lo extraño y lo sorprendente, dentro del fluir normal de sus leyes naturales.⁴⁸⁹

Suivant le principe de Roh, le réalisme magique scrute la réalité jusque dans ses profondeurs c'est pourquoi il atteint des mystères restés, jusque là, insoupçonnés. «Entonces, lo misterioso, lo sobrenatural, no entra en conflicto con la realidad sino que la complementa», nous dit Lucila Inés Mena⁴⁹⁰.

Pour le réalisme magique, le surnaturel fait partie des lois de la nature, mais, puisqu'elles sont encore méconnues de l'homme, l'écrivain dans son rôle de visionnaire, use d'affects et d'effets d'écriture pour faire passer sa vision magique et sa vision positive du monde.

En somme, l'imagination, une fois mise au service de la création littéraire, peut aboutir à un ample champ de données ou se confondent fantastique, merveilleux, surnaturel, étrange, insolite, etc...

⁴⁸⁹ Lucila Inés Mena, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin hispanique*, Tome LXXVII, n°s 3-4, Bordeaux, Éditions Bière, 1975, p. 405.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 406. Tout comme Lucila-Inés Mena, qui considère qu'il existe un rapprochement entre le merveilleux de Todorov et le réalisme magique de Roh, nous estimons que le surnaturel réaliste magique doit déclencher l'adhésion propre au merveilleux et non pas le doute et la crainte propre au fantastique. Enrique Anderson Imbert marque une distance entre surnaturel et étrange et considère que le réalisme magique est plutôt du domaine de l'étrange, le surnaturel appartenant au domaine du fantastique : «En las narraciones sobrenaturales el mundo queda patas arriba. Por lo contrario, en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica» (*El Realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1976, pp. 18-19). Mais il termine sa déambulation théorique en nous disant que : «La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos» (p. 19). Dans notre exposé, nous n'établissons aucune distinction précise entre étrange et surnaturel, d'autant plus que tout phénomène surnaturel est de l'ordre de l'étrange, du méconnu ou du méconnaissable. Ce qui fuit au familier appartient au caché et, donc, est étrange (Cf. l'origine du concept d'*Unheimliche* de Freud), mais contrairement au fantastique, celui-ci n'est pas effrayant. La réalité courante sert à manipuler le lecteur, à le placer dans le connu, pour, par la suite lui faire accepter l'étrange, l'insolite comme faisant partie de la nature même.

Deuxième partie

**POUR UNE POETIQUE DU
REALISME MAGIQUE**

**«Dans un monde clos et clair
Sans océan ni rivières
Une nef cherche la mer [...]
Son équipage figé
Attend le long de la lisse
Que l'océan se déclare [...]
Mais un navire identique
Vogue sur le Pacifique
Avec de pareils marins,
Mais ils vivent, vont et viennent
Et chacun a son travail [...]»**

Jules Supervielle, «Equipages», *Gravitations*

I. LA FOCALISATION DU RECIT COMME CRITERE DE RESOLUTION DE L'ANTINOMIE

1. La force persuasive et poétisante du *je*

Le lecteur aux prises avec un récit réaliste magique est surpris par la cohabitation de deux mondes antinomiques, mais il finit par accepter l'incongru, l'insolite, le surnaturel comme faisant partie de la réalité, parce que le narrateur ne les lui présente aucunement comme problématiques. Charles Scheel, qui part de la théorie d'Amaryll Chanady¹ pour développer l'analyse des textes de Marcel Aymé, nous dit :

C'est la voix narrative – plutôt que les informations fournies dans l'histoire – qui indique au lecteur implicite si un événement doit être perçu ou non comme surnaturel. La voix narrative agit par les focalisateurs, dont le narrateur choisit ou non de se

¹ Charles Scheel s'inspire de l'étude critique sur le réalisme magique de cette femme intitulée *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York and London, Garland Publishing, 1985.

distinguer. Quand le focalisateur place un événement surnaturel sur le même plan qu'un événement ordinaire, les niveaux du naturel et du surnaturel sont fondus. Ils ne sont donc pas perçus comme antinomiques par le lecteur implicite.²

Si lors de la description d'un phénomène surnaturel, celui-ci nous est présenté comme normal, l'antinomie se trouve résolue au niveau du texte même ; par conséquent, le lecteur – bien qu'il ait perçu l'antinomie – est contraint à suspendre toute réaction de surprise et à accepter l'étrange avec naturalité. Or, cette résolution n'est possible que si le narrateur évite tout commentaire critique susceptible de rendre l'événement surnaturel incohérent.

Dans le récit réaliste magique, le naturel et le surnaturel peuvent être présentés de manière différente par le narrateur – selon l'optique plus poétique ou plus réaliste de l'écrivain – et ils peuvent également faire partie de codes différents de perception chez le focalisateur ; il est, somme toute, essentiel d'étudier l'identité du focalisateur et de la voix narrative pour parvenir à distinguer le type de narration réaliste magique à laquelle nous avons affaire³.

Avec Alain-Fournier, nous ressentons, de fait, une impression curieuse, où se mélangent insolite et déjà vu ; l'auteur, désireux de «redonner au monde sa troisième dimension, de rendre à l'homme cette espèce de vertige devant les choses»⁴ – déjà étayées par les symbolistes et, plus précisément, par Maeterlinck –, se maintient, néanmoins fidèle à la vie et au monde réels, c'est pourquoi, tout au départ, le déjà vu empêche d'apercevoir le mystère. Mais, dès que le lecteur essaie d'établir des ressemblances entre un phénomène insolite et son expérience, le merveilleux surgit fortement, puisqu'il se maintient inconciliable avec la réalité palpable : nous sommes, désormais, dans le domaine du rêve.

Dans *Le Grand Meaulnes*, les personnages suffisent à évoquer le monde fictionnel ; dès qu'ils émergent, tout change et l'intrigue se développe progressivement autour

² *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994, p. 98.

³ Nous prendrons donc pour point de départ les fort utiles clarifications terminologiques que Gérard Genette, dans *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), a introduites dans la jungle terminologique et conceptuelle des années 1950-1970, et que la stylistique universitaire issue de Genette a adoptées et développées (« focalisation interne », « focalisation zéro », etc.). Ce texte mérite tout notre intérêt, non seulement en raison de son caractère fondateur et polémique – c'est à Genette que nous devons le terme de «focalisation» –, mais encore et surtout à cause de la rigueur de l'analyse proposée par Genette.

⁴ Jean Bastaire, *Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud*, Paris, Corti, 1978, p. 29.

d'eux de façon cohérente. Claudie Husson explique ce processus de création de la façon suivante :

Les étapes de création s'y succèdent selon un ordre que nous reconnaissons. C'est un ordre constant : au cœur du paysage, la naissance des personnages ; puis, autour d'eux, l'agencement des circonstances. On dirait que Fournier a un objet devant les yeux, qui se dévoile peu à peu. Et ce qui dépend de lui, c'est seulement de le faire apparaître.⁵

Aussi, afin de dire l'obscur, l'inexprimable, recoure-t-il à *l'histoire racontée*, seule forme possible d'énoncer le détail qui met à jour la vision métaphorique du monde. La voix du narrateur, qui correspond à celle du personnage François Seurel, se fait entendre dès l'ouverture du roman pour nous situer, d'immédiat dans le réel : «Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189...» (p. 7). Nous découvrons, d'immédiat, que des événements passés vont nous être rapportés selon le point de vue d'un personnage focal, François Seurel : celui-ci impose, d'ors et déjà, sa marque à la narration et influence le lecteur dans sa connaissance des faits et dans ses émotions.

Il nous apprend que «quinze ans» (p. 7) se sont écoulés depuis que toutes ces aventures d'écoliers du *Cours Supérieur* de Sainte-Agathe se sont déroulées (p. 7). C'est donc un narrateur adulte qui raconte l'histoire de ses années d'adolescence : il avait «quinze ans» (p. 9) lorsque Meaulnes arriva. Grâce à cette rétrospection, nous nous engageons dans un récit, dont la vérité des faits est, d'une part, assurée : encore visiblement présents dans la mémoire du narrateur, la précision avec laquelle ils nous sont retracés, nous donne bien la preuve d'avoir été vécus⁶. D'autre part, ce récit rétrospectif, marqué d'une grande tonalité nostalgique, nous fait également pénétrer dans une ambiance magique : le narrateur, parce qu'il eut aimé prolonger les moments passés, nous dit, lors de l'épisode énigmatique de la boutique du forgeron : «Et j'y ai souvent repensé depuis» (p. 18).

Le lecteur est prêt à participer à l'aventure extraordinaire : il a compris que François détient tous les énigmes d'un passé lointain et qu'il veut que nous l'accompagnions dans

⁵ Alain-Fournier et la naissance du récit, Paris, PUF, 1990, p. 361.

⁶ «C'était un froid dimanche de novembre, le premier jour d'automne qui fit songer à l'hiver. Toute la journée, Millie avait attendu une voiture de La Gare qui devait lui apporter un chapeau pour la mauvaise saison. Le matin, elle avait manqué la messe ; et jusqu'au sermon, assis dans le chœur avec les autres enfants, j'avais regardé anxieusement du côté des cloches, pour la voir entrer» (p. 9).

cette incursion dans le monde de son enfance. Pour capter le lecteur, pour le contraindre à suivre la perspective du personnage, l'auteur utilise le présent dit de narration :

Deux heures de l'après-midi, le lendemain, la classe du Cours Supérieur est claire, au milieu du paysage gelé, comme une barque sur l'Océan. On n'y sent pas la saumure ou le cambouis, comme sur un bateau de pêche, mais les harengs grillés sur le poêle et la laine roussie de ceux qui, en rentrant, se sont chauffés trop près. (p. 19)

Toute l'évasion est au présent de narration, pour avertir le lecteur qu'il s'agit là d'un nouvel épisode narratif, où prend place un événement inattendu. Alterné avec deux autres épisodes au passé – «Je fréquentais la boutique d'un vannier» et «La voiture qui revient» –, il suspend le cours de l'histoire et réactualise les faits : l'emploi des temps verbaux – présent de narration, passé simple ou passé composé – est donc une stratégie temporelle qui vise l'adhésion du lecteur par la vivacité du récit.

Mais cette stratégie concerne aussi la dynamique des personnages : ici, le présent de narration permet au «je» narrateur de faire un «art sur image» et d'avoir prise sur l'attention du lecteur. La jonction du «je» narrateur et du présent de narration provoquent l'effet d'une actualité renouvelée à chaque instant : François adulte, narrateur, disparaît au profit de François adolescent, personnage-acteur, focalisateur, de manière à restituer toute émotion et tout sentiment vécu et à rendre la lecture envoûtante⁷. Alain-Fournier fait parler deux François :

Le François adolescent, garçon simple et émerveillé qui revit au temps présent des moments où la vie exigeait de lui une décision critique, et un autre François, adulte celui-ci, le narrateur proprement dit, qui peut commenter et voir dans sa juste perspective, au passé, la somme de l'expérience formative de son adolescence.⁸

⁷ Alain-Fournier recourt à cette stratégie dans deux autres moments importants : celui où François décide de partir seul à la quête du Domaine⁷ et celui où il porte le corps d'Yvonne jusqu'au cercueil⁷. Le narrateur adulte replonge dans des souvenirs aux sentiments fortement aiguisés : le bonheur de se retrouver sur le chemin de l'aventure et la souffrance de la mort d'Yvonne : «Mais alors je m'avance, je prends le seul parti possible : avec l'aide du médecin et d'une femme, passant un bras sous le dos de la morte étendue, l'autre sous ses jambes, je la charge contre ma poitrine. Assise sur mon bras gauche, les épaules appuyées contre mon bras droit, sa tête retombante retournée sous mon menton, elle pèse terriblement sur mon cœur» (p. 198).

⁸ Marie Maclean, *Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, Corti, 1973, p. 34.

Le focalisateur est donc un individu banal, mais, parce que trop sensitif, il oriente le lecteur vers le rêve par l'émotion. Profond admirateur du système de *David Copperfield*, l'écrivain essaiera de le reprendre dans son unique œuvre :

On vit avec lui, [David] il faut qu'on vive sa vie, il faut qu'on voie vivre autour de lui et ça vivra autour de lui par tous les moyens : tics, grimaces ou larmes, il faut que ça vive, il faut que son monde existe – mais on ne connaîtra que ce qui est passé par ce monde, on n'aimera, ne désirera, ne regrettera que ça.⁹

Et il y réussit, puisque le lecteur souhaite, tout comme le personnage, découvrir le secret de Meaulnes :

Il y avait maintenant comme un pacte entre nous. La promesse qu'il m'avait faite de m'emmener avec lui, sans me dire, comme tout le monde, «que je ne pourrais pas marcher», m'avait lié à lui pour toujours. Et je ne cessais de penser à son mystérieux voyage. Je m'étais persuadé qu'il avait dû rencontrer une jeune fille. (...) (p. 37)

Bien que la perception du narrateur tienne d'une logique différente de celle du lecteur, la fiabilité de la voix narrative cesse d'être mise en cause dès que le lecteur assume la différence et accepte d'entrer dans le jeu. Il est, assurément, prêt à recevoir le merveilleux :

Mon compagnon ne me conta pas cette nuit-là tout ce qui lui était arrivé sur la route. Et même lorsqu'il se fut décidé à me tout confier, durant des jours de détresse dont je reparlerai, ce resta longtemps le grand secret de nos adolescences. Mais aujourd'hui que tout est fini, maintenant qu'il ne reste plus que poussière

de tant de mal, de tant de bien

je puis raconter son étrange aventure.

.....

A une heure et demie de l'après midi, sur la route de Vierzon, par ce temps glacial, Meaulnes fit marcher la bête bon train, car il savait n'être pas en avance. (p. 39)

La logique d'un point de vue unique, celui de François, semble être assurée tout au long du récit pour garantir la confiance du lecteur. Le narrateur – François adulte –

⁹ Jacques Rivière, Alain-Fournier, *Correspondance 1905-1914*, t. I, Paris, Gallimard, 1926, p. 32.

«fonctionne comme centre de référence interne»¹⁰ et facilite le va-et-vient entre les deux niveaux du récit, celui de l'illusion et celui du réel : la coexistence de ces deux mondes antagoniques se trouve résolue.

Mais, voilà que l'analepse provoque une entorse dans le récit : le point de vue de Meaulnes se laisse également appréhender lors de l'aventure vers le Domaine mystérieux et des confidences laissées écrites.

La fuite, la découverte du Domaine, la Fête étrange, la rencontre avec Yvonne de Galais, la conversation avec Frantz et le retour à Sainte-Agathe sont des événements bien trop importants pour être assumés par un personnage absent et, par conséquent, c'est le héros lui-même qui nous en donne la vision¹¹. Nous pénétrons dans cet «ailleurs» par le regard de Meaulnes et nous nous laissons subjugué par sa pureté, par son émerveillement, par son émotion et par sa passion.

Le narrateur, personnage inscrit dans le réel, nous raconte une histoire, celle de Meaulnes et, bien qu'il utilise la troisième personne pour le faire, la présence du personnage principal ne cesse d'être évidente : nous ayant préparé à l'avènement de l'illusion, il nous y fait entrer par le biais d'une histoire sur un personnage insolite, capable de faire rêver, et nous y adhérons, suspendant tout jugement raisonnable qui puisse nous faire réfléchir à la fiabilité du narrateur :

¹⁰ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 148.

¹¹ C'est sans doute la raison pour laquelle Jean-Gabriel Albicocco préfère que ce soit Meaulnes lui-même à narrer son aventure. Nous avons particulièrement aimé une citation de Juan A. Hernández Les sur le cinéma et la littérature : «O cinema é um sonho que se sonha acordado. O romance é um convite a sonhar» (*Cinema e Literatura: A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras, 2003 (1993), p. 38). De fait, le roman nous invite à accompagner le narrateur et, somme toute, les deux focalisateurs, afin de rêver. Le réalisateur, qui a bien compris la portée de la narration, a choisi de s'en approprier de façon à montrer le point de vue de chacun des personnages. Dans le film d'Albicocco, le narrateur, c'est-à-dire François adulte, se fait entendre en Voix off – tandis que nous voyons l'adolescent François sur l'écran – afin d'introduire les images qui nous conduiront au rêve : «Une coxalgie, dont j'ai souffert jusque vers cette année 1890, m'avait rendu craintif et malheureux. Je me vois encore poursuivant les écoliers alertes dans les ruelles qui entouraient la maison, en sautillant misérablement sur une jambe. Aussi, depuis, ma mère ne me laissait guère sortir. Alors, tant qu'il y avait une lueur de jour, je restais au fond de notre grenier et je lisais». Nous découvrons que nous assistons à une histoire où la réalité est prête à se transformer, puisque nous sommes en face d'un adolescent rêveur. Par ailleurs, lorsque le moment arrive de connaître l'aventure de Meaulnes, et puisque, comme spectateur, nous en avons déjà goûté l'atmosphère, ce ne pouvait qu'être cet être énigmatique à nous en faire la narration : «François ! Il faut que je te raconte, François ! Ça fait trop mal de garder ça tout seul...» Et, alors que des images floues assaillent l'écran, Meaulnes continue, en Voix off, à nous dire : «L'endroit où je m'étais perdu était le plus désolé de Sologne... Tu sais, de toute la matinée je ne vis qu'une bergère à l'horizon, qui ramenait son troupeau» (Cf. le film *Le Grand Meaulnes*, Madeleine Films, 1967). Le spectateur est, désormais, envoûté, de corps et âme, par l'atmosphère magique des images.

Meaulnes, la tête à demi cachée dans le collet de son manteau, comme dans une fraise, se sentait un autre personnage. Lui aussi, gagné par le plaisir, il se mit à poursuivre le grand pierrot à travers les couloirs du domaine, comme dans les coulisses d'un théâtre où la pantomime, de la scène, se fût répandue. Parfois il ouvrait une porte, et se trouvait dans une chambre où l'on montrait la lanterne magique. Des enfants applaudissaient à grand bruit... Parfois, dans un coin du salon où l'on dansait, il engageait la conversation avec quelque dandy et se renseignait hâtivement sur les costumes que l'on porterait les jours suivants... (p. 63)

Nous avons adopté l'optique du héros, Meaulnes, et nous nous laissons transporter dans le merveilleux. Nous abandonnons la vision du narrateur, ancré dans le réel, pour nous installer dans le mystère d'une aventure vécue par un personnage hors du commun et pour vivre ses impressions. Alain-Fournier a réussi ce que son ami Jacques Rivière lui avait suggéré quelques années auparavant : «Tu donneras (le trouble) de ne pas pouvoir comprendre comment au bout d'un moment de lecture on se trouve ailleurs»¹².

Nous avons également, dans le premier récit du *Visionnaire*, une narration rétrospective : le récit de Marie-Thérèse s'ouvre avec une phrase au présent, alors que tout le reste de la narration se trouve au passé : «Je ne me rappelle plus qui en parla le premier» (p. 13). Bien que les deux premiers chapitres se maintiennent imprécis quant au moment de la situation d'énonciation¹³, le troisième nous fournit un indice : «A présent que la mort nous a séparées depuis dix ans, je me reprends à songer à ma mère sans amertume» (p. 26). Bien que nous n'ayons aucune date précise, nous savons néanmoins que dix ans séparent les événements racontés de la situation d'énonciation ; une fois encore, c'est un souvenir qui la reporte à son enfance : les moments où elle jouait au jeu du château avec son cousin Manuel. Dès la deuxième ligne de son récit, le personnage focal, Marie-Thérèse, nous fait entrer dans le monde énigmatique du château, que l'imagination affabulatrice de son cousin transforme rapidement en fiction»¹⁴ :

Certains jours, il était convenu que nous nous tairions, mais une ou deux fois par semaine, lorsque nous nous trouvions dans le jardin, vers la chute du jour, je demandais à Manuel des nouvelles du château. (...) La réalité ne le gênant plus, il le [le château]

¹² Jacques Rivière, Alain-Fournier, *Correspondance*, op. cit., p. 330.

¹³ La narratrice nous dit, à un certain moment : «Aujourd'hui que tout cela est loin et que puis en juger avec plus d'expérience» (p. 15) ; ce qui nous laisse, dès lors, supposer que des années ont passé.

¹⁴ Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, p. 94.

reconstruisait à sa guise, haussait une tour, crénelait un mur et aveuglait des fenêtres quand il pendait que le château y gagnerait, car il le voulait sauvage et rébarbatif. (p. 14)

Marie-Thérèse, se laisse volontairement aller aux hallucinations de Manuel, elle prend grand plaisir à entrer dans le monde imaginaire de ce dernier, mais nous découvrons que, par son ancrage dans le réel, elle est empêchée d'y adhérer pleinement : le point de vue de la femme adulte nous place dans l'ombre, entre la conscience de la réalité et l'envoûtement du rêve. Julien Green ayant préféré déléguer ses pouvoirs à ses personnages par le procédé de la première personne, s'éclipse du récit, élimine son point de vue et permet qu'un ou plutôt deux êtres humains se souviennent de leur vie et essaient de l'expliquer en toute honnêteté. Par conséquent, le premier récit de Marie-Thérèse est emprunt de commentaires qui visent l'explication rationnelle d'un individu psychotique :

Aujourd'hui que tout cela est loin et que je puis en juger avec plus d'expérience, j'ai l'impression qu'il croyait, en partie, aux histoires qu'il me racontait et qu'il subissait peu à peu une espèce d'envoûtement. (...) je ne m'apercevais pas que Manuel avait depuis longtemps pris au sérieux ce personnage et qu'il en riait seulement par pudeur. (...) J'en étais encore à jouer qu'il vivait déjà une espèce de vie hallucinatoire. Jeune et très étourdie, il ne m'était pas donné de comprendre que ce garçon timide cherchait la secrète issue d'un monde où trop de réalités le faisaient souffrir. Avec plus de cœur et plus d'attention, j'aurais lu dans ce regard souffrant qui se tournait vers moi à la dérobée comme il espérait un signe. (p. 15)

La voix narrative fournit des indications au lecteur sur une personnalité singulière, un tempérament rêveur, et guide la lecture de façon à le faire pénétrer dans le méconnu. Mais le premier chapitre semble émerger d'une impulsion : les pensées se présentent de façon désordonnée, où la réminiscence du jeu prédomine toute la narration. Ainsi, comme pour se faire comprendre, la narratrice démarre le deuxième chapitre avec une mise en ordre de son récit. Elle reprend les événements dès l'entrée de Manuel dans la famille, mais tout le reste du récit «glisse insensiblement vers l'évocation de souvenirs plus personnels, en une sorte d'autobiographie dans laquelle Manuel, quoique présent, s'estompe peu à peu»¹⁵. Marie-Thérèse revient sur son passé pour nous expliquer sa vie, ses sentiments et ses angoisses et pour, par son regard, nous présenter son cousin :

¹⁵ *Ibid.*.

Il n'y avait rien de particulier dans l'aspect de mon cousin. Sa laideur était banale, comme si, par humilité, elle eût voulu se tenir en deçà de certaines limites et ne pas attirer l'attention sur elle. (...) Un peu plus petit que ma mère, il se voûtait déjà et sa poitrine, incriminée par le conseil, se creusait aux moindres fatigues. Les yeux, qui presque toujours éclairent un visage, assombrissaient le sien ; d'un noir intense qui tournait au violet, ils absorbaient la lumière. (...) Son teint passait au blanc rouge par une progression rapide qui marquait la venue du soir. Le nez large et gros éveillait l'idée d'une ébauche et semblait entraîner de son poids une tête qui s'inclinait perpétuellement vers le sol. Du reste rien dans ce visage n'apparaissait comme une œuvre achevée ; ni la bouche aux contours indécis, ni l'oreille modelée d'un pouce hâtif. Il ramenait avec soin une grande mèche de cheveux noirs sur un front de manière à cacher des bosses dont il avait honte. (pp. 20-21)

La description de Manuel est opérée à partir du narrateur-personnage et elle est empreinte de négativité : aux yeux d'une jeune fille de quatorze ans, ce sont la laideur et le difforme qui suscitent son attention. En contraste avec le portrait de Manuel se trouve celui qu'elle se donne d'elle-même :

On n'est pas laide avec de grands yeux gris aux cils recourbés à souhait, avec des cheveux noirs si lourds que le poids m'en fatiguait la tête. Sans doute, mon petit nez en l'air pouvait sembler ridicule et j'avais la bouche un peu large, un peu charnue, mais une peau d'une finesse exquise rachetait ces petits travers, une peau mate et blanche comme celle de maman. (p. 33)

Nullement convaincante, la narratrice se décrit superficiellement, comme si son ingénuité, son étourderie la rendait aveugle. Mais l'éveil de son corps, de la sensualité la change : elle découvre, enfin, qu'elle est prête à découvrir le côté secret des choses, à aller au devant d'un monde nouveau¹⁶. Ce personnage focal subit une transformation qui, anticipe, d'ailleurs sur un événement important : la tentative de séduction de Manuel. Les effets qui s'ensuivent sont, aux yeux du lecteur, révélateurs, mais Marie-Thérèse continue à s'accrocher au marasme d'un raisonnement logique, alors que toutes ses sensations se trouvent en état de veille :

Ce matin-là, je déjeunai dans une sorte de stupeur, n'arrivant pas à trouver le lien entre la scène étrange de l'Héritage et les faits quotidiens de la vie réelle. (...) je manquais

¹⁶ Cf. V, pp. 54-55.

trop d'imagination pour m'attarder longtemps à des rêveries de ce genre. (...) Cependant, j'étais atteinte. Quelque chose de terrible venait de passer près de moi ; j'avais beau me dire que ce n'était pas vrai, j'en éprouvais un malaise que tous mes raisonnements ne parvenaient pas à dissiper. (p. 64)

L'auteur, réalisant que «cette buse de Marie Thérèse»¹⁷ est incapable de rendre compte de la dimension de l'âme de Manuel, décide de laisser la parole à Manuel lui-même¹⁸. La voix narrative change pour nous entraîner «dans des régions dont l'auteur n'avait même pas posé les jalons»¹⁹ et l'imagination du jeune homme transforme l'histoire du château en un drame surréel.

Dans la première partie du récit de Manuel, les faits, repris là où ils ont été laissés par Marie-Thérèse, nous sont désormais narrés selon le point de vue du jeune homme, au jour le jour et de façon précise, comme si le personnage cherchait à «retenir la vie au passage» (p. 50). Les dialogues échangés sont reproduits avec précision sur les pages d'un «carnet de deux sous» (p. 104), ainsi que toute émotion, tout état d'esprit, afin de laisser une trace de son existence en ce monde. Il semblerait que nous ayons affaire à un journal intime, où le *je* cherche à se dévoiler tel qu'il est, avec ses faiblesses, sa lâcheté, ses angoisses, son hypocrisie, ses mensonges, sa difficulté à être sociable. Ce qu'il ne peut trouver dans l'existence même, il le cherche par l'écriture : la pérennité.

Or, il est conscient de l'inutilité de sa vie réelle et il prétend définitivement fuir ce misérabilisme : «(...) je récapitulai ma vie entière. Il ne se pouvait pas qu'elle aboutît à un échec. Si je devais ne durer que peu de temps encore, je voulais tenter de réussir en quelque chose, mais réussir en quoi ?» (p. 121). Le lecteur est lentement préparé au surnaturel par le discours que tient le focalisateur :

Réussir, c'était peut-être ressembler au Christ, non pas le Christ des «blattes» et des nonnes prosternées, celui-là me restait aussi incompréhensible qu'Hermès ou Apollon, mais le petit homme courageux et bon, dont la parole enchantait les âmes. (...) Lui seul,

¹⁷ Cf. son *Journal*, dans *Œuvres complètes*, T. IV, Paris, Gallimard, 1975, p. 196.

¹⁸ Wolfgang Matz, explique clairement l'intention de Julien Green : «l'auteur réalisa que la jeune fille ne pouvait pas du tout saisir qui elle avait devant elle en la personne de Manuel, et avec une brusquerie sans exemple dans l'histoire de la littérature, il interrompit le récit de Marie-Thérèse, mit un point à la fin de la première partie, sans le moindre essai de transition, et commença la seconde, où c'est Manuel lui-même qui prend la parole» (*Julien Green : Le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1998 (Edition text + kritik, München, 1997), p. 78).

¹⁹ *Ibid.*.

je sentais bien, aurait pu me comprendre, me conseiller, mais je ne réussissais pas à voir en lui quelqu'un de surnaturel. (p. 121)

Cet être romanesque ne croit pas à une puissance surnaturelle et divine ; néanmoins, lorsqu'un événement inexplicable survient, il est manifestement décrit par le narrateur – ici, focalisé par le personnage lui-même :

Une nuit cependant (j'ose à peine y croire), alors que je parlais tout seul pour essayer de m'assoupir, j'eus l'impression que quelqu'un se tenait près de moi. La maison dormait depuis longtemps, nous approchions du moment qui précède l'aube et que les malades connaissent bien ; c'est l'heure où la vie se retire du monde comme une invisible marée, emportant avec elle le souffle des agonisants. (...) Ce fut alors, je le crois, j'en suis sûr, que sur mon front une main se posa, d'une fraîcheur délicieuse, brûlante. Je frissonnai, et, presque aussitôt, m'endormis. (pp. 122-123)

Délire, hallucination, rêve ou réalité ? Le sachant malade et fiévreux, le lecteur accepte que cette vision de Manuel puisse être naturelle mais il suit le narrateur qui, ayant adopté la perspective du personnage, situe naturel et surnaturel au même niveau. Par la force persuasive du *je*, le récit acquiert un air de vérité et nous nous laissons émouvoir par le drame intérieur du personnage qui, déçu par la réalité, plonge progressivement dans, comme les définit Peter C. Hoy²⁰, des visions hypnagogiques et eidétiques²¹. Il finit par découvrir des «régions intermédiaires où les êtres échappent aux lois humaines et tombent sous d'autres lois ineffables, où l'éclairage est artificiel, boréal, grisâtre»²² : le château de Nègreterre. Ce récit, «*Ce qui aurait pu être*», envoûte le lecteur, non pas tant par l'imagination débridée, mais par le ton lui-même, qui dit la vérité. Le lecteur s'est laissé prendre au filet de l'écriture de Manuel et il est, lui aussi, subjugué par cette reconstruction mentale de l'univers qui, loin des cadres logiques, abolit la frontière du rêve et de la réalité. Nous nous retrouvons dans cette zone neutre, où Green semble vouloir nous proposer monde «qui *intégrerait* le rêve et la vie»²³. Annie Brudo considère que «Le passage, sans transition, d'une voix à l'autre confère à la structure les caractéristiques de ce procédé

²⁰ Cf. «Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n° 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 32-73.

²¹ La transition de la réalité au rêve se produit lentement, par une transformation de l'atmosphère, par une gradation de l'onirisme. Le lecteur est ainsi préparé et motivé à participer activement à l'univers magique greenien, où l'imaginaire en dit plus sur la réalité que la réalité même.

²² *Ibid.*, p. 42.

musical appelé ‘canon’» et que «‘*Ce qui aurait pu être*’ est le point focal du roman»²⁴, dans la mesure où Manuel y acquiert définitivement son statut de protagoniste en se faisant visionnaire.

Nous connaissons l’influence que Giono a exercée sur Tournier²⁵ et, bien que *Mort d’un personnage* n’en soit pas la plus représentative des œuvres, il n’en est pas moins vrai que nous trouvions déjà, chez Giono, le désir de mettre à mal l’objectivité du récit. Contrairement, par exemple, à *Un Roi sans divertissement*, où Giono joue avec les différentes formes de focalisation²⁶, *Mort d’un personnage*, tient surtout de la focalisation interne : c’est par la perspective d’Angelo, par l’amour qu’un petit-fils porte à sa grand-mère, que nous est narrée la fin de la vie de ce personnage extraordinaire.

Le roman met donc en scène un personnage-narrateur, Angelo, qui raconte, rétrospectivement, la période magique de son enfance auprès de sa grand-mère, ainsi que le parcours de celle-ci jusqu’à la mort. Contrairement aux œuvres que nous avons étudiées auparavant, *Mort d’un personnage* constitue un roman monophonique, puisqu’il présente un seul narrateur homodiégétique. Le problème est que le narrateur qui dit *je* n’est pas le personnage central et que le moment de la narration et celui de l’histoire ne sont pas les mêmes. La focalisation doit être recherchée dans l’information présente de narrateur et non dans l’information passée de personnage, dans le sens où toutes les informations détenues par le héros au long des années sont de grande importance :

Ainsi à l’époque du lord écossais, nous nous arrêtons devant tous les charlatans. C’étaient les seuls endroits où elle s’arrêtait. (...) La nuit et l’éclairage de toutes les lampes qui dispersaient de tous les côtés des ombres pourpres ne me permettent plus de me souvenir ni des noms ni du visage réel des rues que nous parcourions à partir de ce moment-là. A maintes reprises, j’ai essayé de les chercher. Je ne les ai jamais reconnues. Il y a peut-être la rue Longue-des-Capucins, ou la rue d’Aubague (...) ; j’ai

²³ *Ibid.*, p. 52.

²⁴ *Op. cit.*, p. 99.

²⁵ Voir, à ce sujet, les articles d’Agnès Castiglione, «Tournier et Giono : du ‘Voyageur immobile’ au ‘Vagabond immobile’», et de Jean-Bernard Vray, «La migration des textes dans l’œuvre de Michel Tournier» de *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 169-180 et 233-243.

²⁶ Il alterne entre une focalisation interne en laissant que ses personnages s’expriment ; une focalisation zéro, où il donne des renseignements au lecteur que les personnages méconnaissent ; et, parfois même, une focalisation externe, lorsque le narrateur en sait moins que les personnages (cf. *Un Roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1948).

cru reconnaître dans la rue de Turenne une impasse (...) où il me semble bien qu'un soir nous fûmes arrêtés par une sorte de sentinelle immobile (...). Si c'est lui, et je le crois, car je me souviens du casque romain, de l'armure et des grandes ailes de pierre (toutes choses fort ordinaires dans la fantasmagorie des rues perdues au fond de mon enfance) (...). (pp. 42-43)

Il existe une distance entre le *je* narrateur et lui-même en tant que participant à l'histoire, si bien que c'est par la voix qui raconte les événements passés, et qui coïncide avec celle du narrateur, que les événements racontés évoluent, soit du naturel à l'extraordinaire, soit de l'extraordinaire au naturel et suscitent l'ambiguïté :

(...) Je crois que, simplement, ceux qui venaient en face de nous, malgré la foule, malgré le soleil d'après-midi, malgré l'excitation de la vie hâtive, égoïste et joyeuse, ne pouvaient pas ne pas voir, devant eux, cette chose si extraordinaire qu'était ma grand-mère, cette absence d'être, et emplacement de rapt. (p. 40)

Sa main de squelette prit la cuiller. Elle n'y voyait absolument plus, mais son œil n'avait jamais eu plus de couleur et il amena cette couleur très nette au coin de la paupière comme pour guetter. (...) Egalement d'os purs ses doigts où la peau était collée dans toutes les inflexions des os et des phalanges. Mais il y eut dans ces os la même ruse que dans son œil, et jamais je ne vis main plus habile avec sa cuiller à ramasser très peu de soupe et beaucoup d'huile. (p. 132)

La distance entre le moment de l'énonciation et les faits narrés a permis, d'une part, que les souvenirs soient transformés en fantaisies délirantes et, d'autre part, que celles-ci soient, à leur tour, traitées comme naturelles : le manque de fiabilité du narrateur est accepté par le lecteur qui conçoit d'ailleurs déjà que l'image de cette vieille femme puisse tenir de l'ordre du sur-humain ou du sur-réel. Nous pouvons donc considérer que la fusion entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel se trouve résolue au niveau de la focalisation du récit, dans le sens où la subjectivité du discours du personnage adulte, ou du narrateur, prime pour son effet de mystère et d'enchantement sur le lecteur : il réussit à nous donner une image fortement poétisée d'une vieille femme en agonie, dans l'état le plus complet de la dégradation humaine :

Il était très difficile d'atteindre sa bouche par en dessous. Son nez trempait dans le vin. Enfin, en passant de biais, je réussis à lui donner la becquée, qu'elle avala coup sur

coup, poursuivant la cuiller chaque fois que je la retirais, sans cesser de grogner un ronronnement de colère comme un petit faucon. (p. 139)

Oiseau prêt à s'envoler vers un autre monde, Pauline de Théus nous apparaît telle que le personnage focalisateur la voit ou l'imagine, maintenant, par l'esprit. Angelo est tout autant l'auteur du souvenir que du récit qui transfigure le souvenir et, se sachant incapable de dire la vérité de cette femme, il préfère la suggérer par «*d'inimaginable et fausse réalité de fiction*»²⁷. Les contours du réel deviennent flous parce que Giono a su prendre la distance intérieure de l'écriture et se fondre des repères personnels pour sa propre représentation de la réalité : son personnage-narrateur, qui joue lui-même sur la distance du souvenir pour nous décrire un passé réel, transforme la réalité en *une* réalité sienne par sa représentation d'un être exceptionnel. La supériorité humaine de cette vieille femme atteint la transcendance, or, le narrateur la situe au même niveau de réalité que le naturel et résout le problème de l'antinomie qui caractérise le récit réaliste magique. Il nous donne une représentation cohérente de la vieillesse, de la déchéance humaine, mais tout en sublimant les effets de la mort. Comme «ange de l'imaginaire», comme conciliateur du rationnel et de l'irrationnel, le personnage-narrateur focalise l'information diégétique de façon à offrir au lecteur une évocation poétisée du passage vers l'au-delà.

Le récit de rêve d'Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, tient, lui aussi, d'un regard porté sur l'arrière et d'une bataille menée contre l'empire de la logique conceptuelle. Sa narration allie de bon gré la précision de la description à la vision déformée du rêve pour gérer un mode nouveau capable de détrôner les modes conventionnels. Par le biais d'une focalisation interne, les points de vue de l'auteur et du narrateur-personnage se touchent et établissent une connexion médiate entre le monde réel de l'auteur et le monde possible de la diégèse.

La focalisation résultant de l'opération magique effectuée sur le langage par un *je* qui cherche à transgresser la réalité, à ouvrir le champ d'un possible par la matérialisation même des mots, tout phantasme, toute illusion clairement énoncés dénouent les contradictions intérieures du sujet parlant. Prenant conscience de la matérialité physique des mots et les soumettant à une «clairvoyance non conceptuelle» (p. 12), le sujet de l'énonciation vise à changer la vie. C'est par le pouvoir de la voix poétisante qu'une

²⁷ Alan J. Clayton, *Pour une poétique de la parole*, Paris, Lettres Modernes / Minard, 1978, p. 107.

profonde fusion s'établit entre la langue et l'esprit, le connu et l'inconnu, pour faire découvrir l'insoupçonné.

Yves Bonnefoy nous dit, dans «L'éclairage objectif», «Si je pense : ce n'est pas la pensée qui s'informe en image, mais l'image qui crée de nouvelles formes de pensée»²⁸ et il sait qu'il est «condamné à mettre tout [son] espoir dans ces visages furtifs que l'image arrache un instant aux objets»²⁹. Par conséquent, et si nous avons bien compris l'imagerie poétique d'Yves Bonnefoy, sous l'éclairage objectif du narrateur paraît une nouvelle perspective ; sous une pensée raisonnante se dissimule un rêve ; au contact du réel se révèle le sur-réel, celui qui se trouve caché derrière les apparences. L'interpénétration des deux mondes s'accomplit grâce au pouvoir catalyseur de l'imagination du focalisateur, qui, sous peine de tomber dans l'abstraction, s'allie à la vigie de l'expérience.

Visiblement lié à son passé, le narrateur-personnage cherche à résoudre dialectiquement l'antinomie qui déchire l'homme dans le présent en le projetant dans le futur :

Imaginant ainsi, je me tourne à nouveau vers l'horizon. *Ici*, nous sommes donc frappés d'un mal mystérieux de l'esprit, ou bien c'est quelque repli de l'apparence, quelque défaut dans la manifestation de la terre qui nous prive du bien qu'elle peut donner. *Là-bas*, grâce à la forme plus évidente d'un vallon, grâce à la foudre un jour immobilisée dans le ciel, que sais-je, ou par le fait d'une langue plus nuancée, d'une tradition sauvée, d'un sentiment que nous n'avons pas (je ne peux ni ne veux choisir), un peuple existe qui, en un lieu à sa ressemblance, règne secrètement sur le monde... Secrètement, car je ne conçois rien, là non plus, qui heurte de front ce que nous savons de l'univers. (pp. 13-14)

Il ne s'agit donc pas de nier la réalité mais de la refondre, de la remodeler par la présence médiatrice de la voix narrative, qui se maintient dans l'ombre de la langue ou, plus précisément, des mots. Yves Bonnefoy considère que c'est toujours l'évidence qui nous échappe le plus et que, pour trouver l'absolu, il suffit de regarder et d'écouter avec force la réalité, c'est pourquoi il renonce à écrire *Un sentiment inconnu*, car il trahirait le lecteur qu'il a convié à accompagner dans la terre, la mer, les îles, les peintures, les prédelles et même dans les souvenirs d'enfance. Il sait, désormais, que :

²⁸ *Cahier onze* (Yves Bonnefoy), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

La terre *est*, le mot *présence* a un sens. Et le rêve est, lui aussi, mais non pour les dévaster, les détruire, comme je le crois dans mes heures de doute ou mon orgueil : pourvu toutefois que lui-même je le dissipe, l'ayant non écrit mais vécu : car alors, se sachant le rêve, il se simplifie, et la terre advient, peu à peu. C'est dans mon devenir, que je puis garder ouvert, et non dans le texte clos, que doit s'inscrire et fleurir, si elle a sens pour moi, comme je le crois, et fructifier, cette vision, cette pensée proche. Ce sera lui le creuset où l'arrière-pays, s'étant dissipé, se reforme, où l'ici vacant cristallise.

(p. 149)

C'est donc par la focalisation de son récit poétique qu'Yves Bonnefoy résout l'antinomie entre l'*ici* et le *là-bas*. Aussi, pour atteindre le *là-bas* suffit-il de chercher un *ici* qui, habituellement hors d'atteinte, est, pourtant, à portée de main. Deux univers coexistent donc au sein du récit de ce grand auteur : celui d'une présence disparue, dont la nostalgie essaie de nous rendre, et celui à venir, c'est-à-dire, ici-même. Passé et présent se trouvent ainsi reliés afin de démontrer que l'homme a tout de même eu lieu, qu'il est une vérité essentielle au monde.

2. La variabilité du degré d'intensité narratif : une forme de poétisation du *il*

Dans l'œuvre *Au château d'Argol*, l'auteur nous présente également trois personnages par la précision de leurs sensations et de leur rapport à un espace. Mais, alors qu'avec Yves Bonnefoy nous avons une «géographie intime» des sensations, des émotions, des impressions du narrateur-personnage dans sa relation avec les paysages et les objets, avec Julien Gracq cette «géographie intime» découle essentiellement des liaisons qui unissent ces personnages entre eux, d'une part, et avec la nature, d'autre part. Les perspectives varient, se complètent, selon le point de vue des personnages, afin d'ancrer chacun d'eux dans sa physiologie et d'y faire entrer le lecteur lui-même.

Nous partageons l'opinion d'Alain Coelho lorsqu'il affirme qu'Albert, comme maître du théâtre des opérations, est celui dont «la perspective [est] la plus proche de celle du narrateur ou du lecteur par le centrage qu'effectue lui-même le roman»³⁰. De fait, le centre focal semble devoir être recherché dans ce personnage même, puisque c'est grâce à lui que l'inconnu prend progressivement place au sein de la diégèse et que la curiosité du

³⁰ Julien Gracq, *appareillage*, Joseph K, 1997, p. 21.

lecteur est mise en éveil. C'est par le regard de ce voyageur qui arrive à Argol que le paysage et le château nous sont présentés : le lecteur, déambulant entre une description tout à la fois précise et subjective, éprouve, dès lors, un certain malaise, une certaine impression d'étrangeté :

Albert passa par une porte basse dans la tour ronde qui dominait les terrasses. Il la trouva aménagée en un cabinet garni d'étagères de bois précieux, et d'où quatre fenêtres ovales laissaient l'œil plonger sur les paysages divers des alentours du château. Dans les chambres, situées aux parties hautes de l'édifice, le somptueux entassement des fourrures, déjà si remarquable dès l'entrée, revenait comme un motif obsédant ; (...) chaque chambre était éclairée par une longue rainure horizontale, large de trois pieds, et qui s'ouvrait à un pied à peine du sol, courant tout au long d'une des faces de la muraille où s'appuyait le lit, de sorte que le dormeur à son réveil plongeait son regard malgré lui dans le gouffre des arbres, et pouvait se croire un instant balancé dans un vaisseau magique au-dessus des vagues profondes de la forêt. (pp. 31-32)

La vision d'Albert est alternativement nette ou floue, dans la mesure où elle est constamment corrigée par l'intervention de l'auteur – le narrateur hétérodiégétique facilitant amplement la confusion entre l'entité narrateur et l'entité auteur, toute marque de subjectivité dans le discours narratif (adjectifs, images, métaphores) rend l'objet décrit ambigu. Annie-Claude Dobbs, sans jamais situer ce texte gracquien dans le réalisme magique, en donne, néanmoins, une stratégie essentielle :

Ce ne sont donc pas les objets qui sont suspects dans ces pages ; c'est le regard qui les isole, c'est la voix narrative qui les interprète. Et le climat lui aussi est suspect, parce que ce qui a été dit est redit, répété par des mots dont le retour devient obsédant, et dont on sent qu'ils sont impuissants à définir et à fixer ce monde troublant.³¹

Par les yeux d'Albert et par l'interprétation du narrateur, l'intérieur du château surgit dans toute son étrangeté pour commander la réaction du lecteur, et c'est à lui, par sa sensibilité, de décrypter ce monde de signes laissés par l'auteur :

Pour Albert et Herminien, des liens en tout état de cause *inqualifiables*, et contre lesquels le lecteur est suffisamment prévenu, ressuscitaient de leur rencontre nouvelle

³¹ *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 20.

avec une rapidité et une violence qu'un théâtre propre à provoquer toutes sortes d'impressions nerveuses lui prêtait sa dangereuse complicité. (p. 60)

Par une remarque métadiscursive, l'auteur, soucieux de prévenir son lecteur, s'adresse directement à lui pour le maintenir en état d'alerte sur le type de relation qui unit les deux personnages et ce n'est, d'ailleurs, qu'à la fin du roman qu'il l'élucide, en fondant la voix d'Herminien dans le discours du narrateur : «ces liens *inavouables*, dont le nœud coulant allait ce soir les étrangler, les réunir» (p. 181). Gracq pose donc très tôt le sujet même de l'histoire – la relation complexe entre trois personnages –, mais c'est la puissance d'émotion qui en découle qui gère l'étrangeté.

L'auteur semble dicter l'interprétation par des données qui jouent avec la sensibilité de celui qui lit – notons, d'ailleurs, le fait que des mots se trouvent soigneusement soulignés, afin d'obliger le regard de ce dernier à s'arrêter, et de le pousser à se questionner –. En somme, Gracq écrit en variant librement le degré d'intensité de la narration, selon son désir de la rendre plus objective ou plus subjective, plus réaliste ou plus fantaisiste, la poussant jusqu'au plus haut degré paroxystique dès qu'il s'agit de suggérer une perception. Il est un extrait du roman qui illustre bien comment l'auteur lie la sensibilité profonde des personnages et «les visions qui s'offrent à eux d'une réalité aux allures de *sur-réalité*»³² :

Et peut être ne lui fut-il pas perceptible, au milieu de son tumultueux émoi, combien plus haut que toutes les voix de la nature résonnait ici avec fracas dissonant l'éclatante *désapprobation* de toutes choses, de l'autel plus majestueux d'être déserté, de la lance inutile, du tombeau inquiétant comme un cénotaphe, de l'horloge *tournant à vide* au-delà du temps sur lequel ne mordaient pas plus ses engrenages que la roue d'un moulin sur un ruisseau desséché, de la lampe brûlant en plein jour et des fenêtres visiblement faites pour regarder *de dehors en dedans*, et auxquelles se collaient partout à la fois les verts tentacules de la forêt. (p. 110)

«Ecrivain de sortilèges»³³, Julien Gracq pose l'antinomie entre le banal et le magique, mais il la résout au niveau de la narration et entraîne le lecteur dans une ambiguïté constamment renouvelée et qui reste sans issue. Gracq fixe d'emblée le niveau où va se dérouler le récit – celui de l'exceptionnalité – et le lecteur, qui y a déjà adhéré,

³² Clément Borgal, *Julien Gracq : L'écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993, p. 158.

³³ Cette appellation appartient à Clément Borgal (cf. *ibid.*).

joue le jeu de l'insondable, de l'inatteignable, mais en tenant toujours compte que, dans l'univers romanesque d'*Au château d'Argol*, l'anormal est normal et l'insolite banal.

Le monde mac orlanien est également un ensemble où se croisent le réel et le surréel et qui se tient par l'équilibre obtenu par le contraste, par l'opposition mêmes. Ilda Tomás considère que Mac Orlan ne cherche pas seulement à dire «le flux contradictoire et vertigineux d'une civilisation en devenir»³⁴, mais aussi à donner sa «perception aiguë» et sa «conscience traductrice du présent»³⁵, c'est pourquoi il recourt à une focalisation où de multiples optiques laissent voir sa propre vision du monde. La transparence biographique laisse place à la fiction ; les sources romanesques de la vision rendent l'identité du moi inopérant, afin de brouiller le lecteur qui se trouve devant un univers étrange, ambigu, où se fondent réalité et irréalité.

Ainsi, nous estimons que dans *Le Quai des brumes*, c'est par une narration hétérodiégétique, prise en charge par le narrateur omniscient anonyme – qui subit, néanmoins plusieurs modulations de perspectives du discours rapporté –, que se combinent objectivité et subjectivité, réalité et mystère. Le narrateur commence, d'abord, par adopter son propre point de vue pour, ensuite, laisser s'infuser la marque de l'auteur et nourrir la narration d'un feu intérieur capable de susciter l'étrangeté. Les personnages, bien que se dévoilant à nos yeux au fur et à mesure qu'ils participent à la diégèse, ils ne sont à même de déclencher complètement, à eux seuls et par le discours direct, la sensation d'étrangeté et, par conséquent, c'est par le truchement du narrateur que nous atteignons pleinement la dimension mystérieuse. Le narrateur, dans un compromis entre le souvenir et l'invention, le vrai et le faux, le banal et l'insolite opère une fusion entre les deux codes réaliste et magique :

Ce nouveau client de la Dernière Heure paraissait âgé d'une quarantaine d'années. C'était un petit homme court et trapu, déjà chauve. Il portait toute sa barbe, une barbe brune peu soignée où brillaient quelques poils blancs. Il était vêtu d'un pantalon à rayures grises et noires, d'une jaquette ridiculement ajustée, en étoffe sombre tachetée de points blancs. Des bouts de fil traînaient çà et là sur ses manches et sur les basques de sa jaquette. (p. 66)

³⁴ Pierre Mac Orlan : *Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 255.

³⁵ *Ibid.*.

- (...) Je tue tous les vendredis deux bœufs, deux veaux et trois moutons. Je connais la valeur du sang, ses reflets, son odeur et les idées qui se cognent les unes contre les autres entre les quatre murs de l'abattoir. C'est l'arrière-boutique de la pensée de l'homme. (...)

(...) Il se caressa doucement la barbe des ses mains terribles. (p. 69)

Le boucher-soldeur, qui s'appelait en effet Isabel, et pour tous simplement Zabel, ouvrit la porte de sa boutique, donna de l'air, un coup de balai, et alluma un petit poêle déjà bourré de copeaux et de charbon. Le petit poêle se mit à ronfler tout d'un coup et le bonhomme promena avec satisfaction ses mains gourdes devant le tuyau qui déjà laissait rayonner la chaleur. (p. 77)

Par les adjectifs «terribles» et «gourdes» la narration dépasse amplement le réalisme et se place d'emblée dans l'insolite. Nous sommes au niveau d'une focalisation zéro où la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation – le narrateur –, mais où, derrière la troisième personne, s'exalte une présence : celle de l'auteur. C'est grâce à cette vision *par derrière* que le lecteur se libère de ses préjugés et s'installe dans un monde entre le connu et le mystère. L'effet poétique de l'écriture mac orlanienne tient essentiellement d'une double démarche : d'une part celle d'une précision saisissante d'objectivation et, d'autre part, celle d'une subjectivité prenante de sentimentalité.

Bien que la qualité du discours du narrateur détermine grandement l'effet produit sur le lecteur, la manière de présenter les paroles directement prononcées par les personnages joue un rôle considérable dans la construction d'une voix : les personnages déconcertants de Mac Orlan, par leur constante subordination à leur auteur, sont dépourvus de toute indépendance et sont enclins à devenir des images envahissantes, et c'est d'ailleurs, ainsi, que les voit le personnage le plus ancré dans le réel :

Dans sa mémoire, au verso de ses yeux gris, des images se déroulent sur l'écran blanc de la neige.

Voici le soldat sans importance, le boucher criminel et le jeune Allemand qui n'avait pas assez de patience, ou qui ne pouvait plus résister à ses dons. Voici Jean Rabe mal enveloppé dans son mauvais pardessus couleur de chaudron. (p. 148)

(...) La fille en range elle-même les images comme des cartes sur une table. Ses trois compagnons de jadis sont dans le jeu et Rabe, tout seul, aboutit au diamant qu'elle porte, à l'annuaire, et au collier de perles qui s'enroule à son cou. (p. 148)

Nous pouvons donc envisager que dans ce roman, *Le Quai des brumes*, la modulation se crée par le biais de la voix de l'auteur : «Quel que soit le récitant, c'est une parole subjective qui retrace le langage de la mémoire, du passé, du vécu, du rêvé et de l'imaginaire»³⁶. La narration se clôt sur une focalisation interne pour exalter la puissance de l'imagination et affirmer l'unité des sens et de l'esprit ; en somme, pour fusionner le merveilleux et la vie.

Ce qui ne manque pas de frapper le lecteur des *Enfants terribles* de Jean Cocteau, c'est la distance qui marque le texte et son objet. Le narrateur combine une diction proche de la voix du chœur antique, qui éclaire toutes choses comme si elles étaient achevées :

L'héritage, les signatures, les conférences avec les administrateurs, le crêpe et les fatigues accablaient la jeune femme qui ne connaissait du mariage que les formalités légales. L'oncle et le médecin, n'ayant plus à payer de leur poche, payaient de leurs personnes. Ils n'en récoltèrent pas davantage de gratitude. Elisabeth se déchargeait sur eux de toutes ses charges (p. 85)

Et une diction qui contrôle le sens, l'interprétation par des commentaires :

En face d'un danger de cet ordre, l'enfance se partage entre deux extrêmes. Ne soupçonnant pas la profondeur où s'ancre la vie et ses puissantes ressources, elle imagine tout de suite le pire ; mais ce pire ne lui semble guère réel à cause de l'impossibilité où elle se trouve d'envisager la mort. (p. 17).

Une certaine gravité se détache du ton de la narration. En tant que narrateur d'un «récit extradiégétique / hétérodiégétique»³⁷ il se qualifie par sa distance, sinon même par son absence, mais, par le contenu de cette intervention son omniscience laisse entrevoir le magicien-poète : Jean Cocteau. Ce dernier cherche à subjuguier, à enchanter le lecteur c'est pourquoi il tient les rênes de la narration. La voix de l'auteur domine le roman : il intervient constamment, en clin d'œil, pour réclamer la complicité du lecteur :

Mais la chambre exigeait de l'inouï. L'inouï de cette mort protégeait la morte comme un sarcophage barbare et allait lui donner par surprise, de même que l'enfance conserve le souvenir d'un événement grave à cause d'un détail saugrenu, la place d'honneur au ciel des songes. (p. 40)

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ Voir, à ce sujet, Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, pp. 40-41.

Il prend les brides du récit pour guider son lecteur dans un monde où il le fait avancer par à-coups, au gré de ses fantaisies, comme dans un jeu où il instruirait l'autre joueur, sans jamais lui révéler les petits trucs, les tours de main qui lui permettraient de gagner. Cette focalisation zéro favorise donc la complicité entre le narrateur et le lecteur et participe à la subjugation de ce dernier.

Cependant, un commentaire très intéressant de Bertrand du Chambon, pousse plus loin le pouvoir d'envoûtement de la narration. Ce critique explique que, parfois, l'intervention de l'auteur n'est pas directe, qu'il «fait appel à des narrateurs fictifs, sorte de subalternes brièvement convoqués pour donner le même avis que l'auteur, et jouer du nombre»³⁸ et il exemplifie avec *Les Enfants terribles* : d'abord, il considère que, par moments, c'est «une instance mal définie qui décrit les lieux (...) ou qui donne son avis sur le décor»³⁹ :

On se souvient que l'hôtel contenait une galerie, mi-salle de billard, mi-cabinet de travail, un peu salle à manger» (p. 87)

On admirait l'hôtel; on disait : «Pas de surcharges. Rien que du rien. Pour un milliardaire, c'est tout de même quelque chose». (p. 88)

En effet, ce «on», vague, peu explicite, complique l'identité de l'instance narrative : le narrateur fait-il partie de ce souvenir, ou trouvons-nous, ici, le point de vue de tous les personnages, ensemble ? S'agit-il d'une focalisation zéro ou d'une focalisation interne ? Mais l'intervention de l'auteur-narrateur survient d'immédiat pour restituer l'omniscience à la narration :

Or les personnes éprises de New York et qui eussent dédaigné cette pièce, ne se doutaient pas (pas plus que Michaël) combien elle était américaine. (p. 88)

L'intrusion ironique de l'auteur-narrateur vise la connivence du lecteur et non pas tant le contrôle de son interprétation⁴⁰. C'est grâce au charme d'une narration omnisciente,

³⁸ *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 36.

³⁹ *Ibid.*.

⁴⁰ Par l'humour, par l'ironie, il cherche à obtenir la complexité du lecteur et à désamorcer d'avance ses impatiences, «endormant ses facultés critiques en lui montrant l'auteur auto-critique, l'incitant à se laisser aller à ce dépaysement singulier, voisin du rêve, du *ralenti* du film, de l'émerveillement enfantin» (cf. Gérard Mourgue, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, 1990, p. 42).

dont la voix de l'auteur commande le jeu, que le merveilleux est amené à être perçu comme naturel.

Nous sommes également conduits à accepter le dépaysement auquel sont soumis les personnages, par le discours indirect libre, comme naturel, et à essayer de réacquérir la logique de la vision de l'enfance, afin d'annuler tout raisonnement logique et adhérer à cette réalité seconde. Ainsi, si la voix du narrateur se laisse entendre pour laisser place à celle d'un personnage, par le discours indirect libre, c'est parce qu'il veut cesser d'endosser la responsabilité de la narration et se montrer garant d'authenticité. Serge Linarès – seul critique à avoir pris en considération l'importance de cette caractéristique coctéenne – nous dit, d'ailleurs, à ce sujet :

Si le discours indirect manque de souplesse syntaxique, le discours indirect libre a pour lui d'éviter les introductions trop marquées. Il permet de gommer le passage du discours cité au discours citant, tout en préservant une certaine intégrité des paroles rapportées⁴¹.

Ainsi, par une focalisation interne, l'auteur désire se confondre avec son personnage, afin d'entraîner le lecteur dans les méandres d'une pensée qui semble être autonome et qui permet de faire avancer rapidement l'intrigue. Or, le narrateur, apparemment distant, se cache néanmoins toujours derrière les réflexions d'Elisabeth lorsqu'il utilise le style indirect libre, puisqu'il ne lui cède guère véritablement la parole :

Paul était fou ! Agathe était une petite fille simple et Gérard un brave garçon. Ils étaient faits l'un pour l'autre. L'oncle de Gérard devenait vieux. Gérard serait riche, libre, épouserait Agathe et fonderait une famille bourgeoise. Leur chance ne présentait aucun obstacle. Il serait atroce, criminel, oui criminel, de se mettre en travers, de susciter un drame, de troubler Agathe, de désespérer Gérard, d'empoisonner leur avenir. Paul ne le pouvait pas. Il agissait sous l'influence d'un caprice. Il réfléchirait, comprendrait qu'un caprice ne se levait pas contre un amour partagé. (p. 100)

En d'autres termes, l'auteur-narrateur semble manipuler le récit par intuition, comme pour susciter des doutes, soulever interrogations et développer l'action de façon inespérée ; mais plus il joue au jeu de l'intuition, et nous donne l'étrangeté par à-coups, plus la réalité

⁴¹ *La Ligne de Jean Cocteau : Quête littéraire et graphique d'une identité*, t. II, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean Touzot, Paris, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 1997, p. 420.

se laisse voir telle qu'elle est par l'intelligence. L'une ne va pas sans l'autre. Dans ses *Entretiens*, il confie à André Fraigneau:

Le grand mystère de la poésie c'est cet équilibre entre le conscient et l'inconscient, c'est la manière dont un homme donne en quelque sorte une forme à l'ectoplasme qui s'échappe de lui.

Nous sommes les ouvriers d'une ténèbre qui nous est propre mais qui nous échappe, et qui nous échappe de toutes les manières puisqu'elle s'échappe de nous⁴².

Un autre «ouvrier», que Philippe Blondeau préfère appeler de «bricoleur»⁴³, procède également à un infléchissement de la *fusion* du merveilleux et de la réalité dans son œuvre romanesque. Tout comme dans les autres romans – auxquels nous osons ajouter l'adjectif «poétiques» – étudiés auparavant, dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais* le merveilleux réussit à se fondre dans le déroulement du récit pour donner une double dimension à la narration. Mais il ne faut pas se tromper, ce qui aime le récit ce n'est pas la présence d'êtres ou d'objets extraordinaires, mais la présence qu'une vision extraordinaire porte sur ceux-ci.

La voix anonyme, et néanmoins obsédante, de la troisième personne fait en sorte que le lecteur ne lâche pas prise de la réalité, le maîtrisant par la rigueur et la précision des détails. Or, c'est précisément grâce à ce quasi réalisme du détail que le mystère apparaît et se laisse capter par le lecteur. Proche de l'art naïf du Douanier Rousseau, qui prêchait en faveur de la rigueur de la précision du moindre détail en peinture, Dhôtel nous fait traverser les apparences et pénétrer dans le domaine du merveilleux. La voix du narrateur semble se tenir dans une position de neutralité et d'extériorité pour éviter toute subjectivité et garantir la vérité des faits narrés – ce procédé n'est en rien surprenant et ne contredit nullement notre intention de démontrer la dimension irréaliste du récit dhôtelien, dans la mesure où plus les faits sont étranges, plus l'écrivain doit s'efforcer de feindre qu'ils sont authentiques – :

Ce jour-là, il [Gaspard] n'avait pas fait deux cents pas dans une allée que le cheval vint au-devant de lui, puis aussitôt fit demi-tour. Gaspard suivit sa trace et, après un jeu de

⁴² Jean Cocteau, André Fraigneau, *Entretiens*, Monaco, Du Rocher, 1988, p. 55.

⁴³ Cf. *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 111.

cache-cache autour d'un taillis serré, il fut étonné de parvenir à une prairie très exiguë dont la bordure descend brusquement sur la route. (p. 47).

Nous sommes en face d'une instance abstraite qui prétend narrer objectivement un événement banal : la rencontre d'un être quelconque avec un cheval. Mais voilà que la banalité de la situation va être rapidement balayée par le point de vue du personnage principal :

(...) au bout de quelques minutes, il put espérer qu'il s'habituerait à ce galop. (...) Ses jambes s'envolaient de temps à autre, et il ne comprenait guère comment il parvenait à tenir son assiette. (...) (p. 49)

Gaspard pressentait que l'affaire touchait à son dénouement. Le hasard qui l'avait jeté sur le dos du cheval lui semblait fantastique, mais, à tout prendre, peu différent des mésaventures qui lui étaient survenues pendant sa jeunesse. (pp. 49-50)

Par cette focalisation interne, le narrateur fusionne la réalité et l'insolite et provoque la curiosité de celui qui lit. Dans son effort de neutralité, le narrateur joue avec le point de vue de Gaspard et déclenche la surprise : l'extraordinaire de la scène tient au fait que l'enfant, n'ayant jamais monté un cheval, réussisse à se maintenir en équilibre sur un cheval au galop.

Mais une nouvelle perspective narrative vient brouiller le lecteur : un narrateur omniscient intervient pour faire entendre sa voix et convaincre le lecteur :

Ce vieil homme [Niklaas] résistait rarement aux désirs de ses enfants, bien qu'il fût toujours à prêcher et à désirer la sagesse. C'était toute sa vie, et il ne semblait rien espérer en ce monde. Gaspard devait éprouver plus d'une fois la singularité de ce caractère. (p. 92)

Le narrateur cherche à expliquer le caractère de cet être singulier, afin d'émouvoir, d'influencer le lecteur. Toutefois, la coexistence des deux mondes antagoniques se résout essentiellement par la superposition du discours du narrateur et du discours du personnage, «selon un processus d'autant plus souple et naturel qu'il s'agit rarement d'un discours constitué mais plutôt de fragments isolés»⁴⁴ :

⁴⁴ Philippe Blondeau, *op. cit.*, p. 150.

Hélène se tourna vers Jenny comme pour lui demander d'intervenir. Jenny eut un sourire et haussa les épaules.

- Dieu sait ce qui peut arriver dans le grand pays, dit-elle simplement.

A cet instant, on entendit hennir le cheval pie. Presque aussitôt quelqu'un frappa à la porte. Personne n'osait bouger. On frappa de nouveau, et Jenny dit qu'on pouvait entrer.

La porte s'ouvrit. Sur le seuil parut un homme aux cheveux hirsutes. Gaspard reconnut son père. (p. 247)

Toujours hésitant entre le point de vue du narrateur et celui des personnages, André Dhôtel procède naturellement au passage de l'un à l'autre : il saute, sans rupture, d'une narration objective à un discours direct, revient à une narration objective, pour, par la suite installer un discours indirect et, enfin, terminer par une narration objective. La banalité des situations est donc compensée par l'intérêt du point de vue et, par conséquent, il s'établit un contrepoint parfait entre la réalité et le rêve. Le texte dhôtelien se trouve partagé entre un récit apparemment objectif, mais que les interventions du narrateur ponctuent d'intériorité, de nombreux dialogues et de plusieurs récits rapportés. Le personnage principal, Gaspard, est là comme intermédiaire pour nous ouvrir un monde en prêtant une oreille attentive aux êtres et aux choses et en portant un regard nouveau sur le monde réel. C'est donc par la contradiction entre la continuité de la narration et la discontinuité de l'intrigue que Dhôtel entraîne le lecteur dans les aventures extraordinaires qui lui ont été destinées.

Supervielle possède également cette capacité d'introduire l'arbitraire dans le non arbitraire, de faire sauter les barrières du visible et du concret ; or, il a un empêchement : comme auteur de *L'Enfant de la haute mer*, il est l'écrivain de récits brefs et non pas d'un roman et il ne peut donc pas jouer sur la longueur du récit pour faire exister un lieu, une période, des personnages et une intrigue. Il doit économiser ses mots, mais, tout en même temps, être suffisamment convainquant pour que le lecteur adhère à l'histoire et fasse marcher son imagination. Il faut, avant tout, qu'il facilite l'entrée dans la fiction par une narration extradiégétique brève, mais précise. Dans le conte «La piste de la mare», par exemple, le narrateur hétérodiégétique, dans une courte et suggestive exposition, suscite la curiosité du lecteur et lui donne envie d'accompagner le reste du récit :

Sur la piste, au centre du désert pampéen, un homme s'avance seul, à pied, portant deux sacoches en bandoulière et, à la main, une mallette. (...)

Ainsi de rancho en rancho, voyage-t-il depuis plusieurs jours. (p. 97)

Juan Pecho, cet homme accroupi, à votre gauche, doit être le patron.

(...) Grand, gros, il tond lourdement : une énorme paresse flâne partout dans son corps, lui fait des confidences, même quand il feint de travailler. (...) Il tond mal et distraitemment. De temps à autre des injures s'égarant dans les poils de sa barbe clairsemée. (p. 98)

Nous imaginons dès lors les deux personnages : un étranger, un turc, vagabond solitaire qui parcourt les contrées, nous est présenté en mouvement, contrairement au propriétaire du rancho, être terrien par excellence, falot et vile. Le narrateur se maintient à l'écart, se fait omniscient, adopte la focalisation zéro, afin de faciliter notre approche avec des personnages réels, il s'adresse, d'ailleurs au lecteur – «Juan Pecho, cet homme accroupi à votre gauche, doit être le patron» (p. 98) – pour rendre le récit plus réaliste – n'oublions pas que ce conte est, sans le moindre doute, l'un des plus réalistes de tout le recueil. L'intrusion de l'insolite passe par la voix même du narrateur qui ne fait pas la part des choses et nous présente le surnaturel de façon aussi naturelle que le réel :

Un chien entre, esprit de la nuit, chargé d'une mission, il hume le corps, constate le décès et sort, écrasant son ombre. (p. 104)

Par la suite, le narrateur adopte le point de vue de Juan Pecho pour faire connaître les sensations du personnage et nous y faire facilement pénétrer :

Dans la pièce voisine, il se rase avec soin, s'étonnant de ce nouveau visage, que le miroir lui façonne comme d'un parent presque oublié qui vient de traverser les mers. De temps à autre il se retourne vers la porte derrière quoi le cadavre prend déjà toutes ses dispositions pour le voyage immobile. (p. 104)

Le lecteur se trouve désormais dans un monde ambigu, entre réalité et sur-réalité, et s'y laisse conduire progressivement par un narrateur qui suit le regard de ses personnages. Supervielle recourt régulièrement à la focalisation interne pour rendre ses récits plus suggestifs et pour retenir l'attention de son lecteur, malgré la brièveté de ses récits. Ainsi trouvons-nous des contes dont le titre porte sur un personnage et oriente, par là même, l'interprétation du lecteur : «L'enfant de la haute mer», «L'inconnue de la Seine», «Rani» et «La jeune fille à la voix de violon». Le narrateur, dans chacun de ces contes, adopte le

point de vue de personnage, afin de nous faire partager les pensées, les sensations et les émotions de ce dernier, et de résoudre l'antinomie du monde fictionnel.

Nous accompagnons donc la voix de deux fantômes – l'inconnue de la Seine et l'enfant de la haute mer –, d'un homme dévisagé par le feu et d'une jeune fille possédant un don extraordinaire. Ces quatre histoires, racontées en focalisation interne, nous font prendre conscience du fait que nous sommes en face d'êtres singuliers et nous entrons dans leur monde en acceptant l'incongru, l'insolite comme faisant partie du réel. Nous avons définitivement assumé que nous nous trouvons dans un monde ambigu, tout en même temps proche et lointain du notre, et nous évoluons dans l'histoire, en redéfinissant les frontières entre le réel et le surnaturel au gré du narrateur.

Ainsi, dans «Rani», le narrateur commence-t-il par nous présenter, en un seul paragraphe, le personnage de l'extérieur :

Bien que seul de son clan il eût été élevé dans une grande ville, on ne l'avait élu cacique que pour sa victoire dans l'épreuve du jeûne. Des concurrents qui, un à un, avaient abandonné la partie, Rani restait seul, le neuvième jour, allongé comme du bois sec, entre des peaux de bœufs. (p. 73).

Ses impressions sont, la plupart du temps, rapportées indirectement par le narrateur, par l'intermédiaire de verbes de perception :

Aux approches de la nuit il croyait entendre le pas de cavaleries lointaines toujours à la même distance, malgré les efforts désespérés pour aller jusqu'à lui. Et les hautes figures du jeûne entraient dans la tente avec leurs corbeilles de phosphore. (p. 73)

Toutefois, le narrateur nous fait également entrer directement dans la pensée de l'indien par le discours direct : «Oh ! comme c'est ça, comme c'est justement ce que je cherchais» (p. 75) ; «Sera-je moins hideux un jour ?» (p. 76)

Parfois, le narrateur joue d'une certaine souplesse pour faire entrer le lecteur dans la pensée du personnage et il utilise de discours indirect libre :

Entendait-on là-haut, derrière ces grosses ténèbres effarées, un petit miaulement, ou le cœur d'un homme perdu parmi les arbres ? Comment connaître sa route au ciel où il n'y a plus de droite ni de gauche, d'avant ni d'après et rien que de la profondeur. Sans autre guide, sans autre appui que le vertige. (pp. 75-76)

Il arrive, bien évidemment, que le narrateur adopte le point de vue d'un autre personnage ou nous fasse voir son propre point de vue⁴⁵ pour rendre le récit plus authentique. Par ce changement de focalisation, le narrateur prétend vouloir résoudre l'énigme et ancrer l'extraordinaire dans le réel et le rendre acceptable. Supervielle naturalise les personnages ou les événements étranges, de sorte que le lecteur ne conçoit nullement l'extraordinaire comme exceptionnel et le place au même niveau que le réel. En d'autres termes, ce monde antagonique, propre au réalisme magique, subjugué tout lecteur qui, une fois sous le charme des effets d'écriture réalistes magiques, se laisse envelopper par l'atmosphère du récit.

Dans *Le Passe-muraille*, Marcel Aymé joue également avec la naturalisation du surnaturel pour faire avancer l'intrigue. Dans le récit portant le même titre que le recueil, l'auteur exploite le don surnaturel d'un personnage, de nom Dutilleul, et finit donc par faire de l'insolite l'histoire même de la nouvelle. En pleine narration extradiégétique, l'intrusion d'un commentaire explicatif requalifie l'omniscience narrative et place le phénomène surnaturel sur le plan du réel :

Au bout d'un an, il avait donc gardé intacte la faculté de passer à travers les murs, mais il ne l'utilisait jamais, sinon par inadvertance, étant peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination. L'idée ne lui venait même pas de rentrer chez lui autrement que par la porte et après l'avoir dûment ouverte en faisant jouer la serrure. Peut-être eût-il vieilli dans la paix de ses habitudes sans avoir la tentation de mettre ses dons à l'épreuve, si un événement extraordinaire n'était venu soudain bouleverser son existence. (p. 8)

Le lecteur se laisse envoûter par la légèreté du discours narratif et finit par adhérer au saugrenu, à l'insolite par le biais du comique. A un moment différent du récit, une autre intrusion narrative aide également à ce que se résolve l'antinomie :

Pourtant, il était insatisfait. Quelque chose en lui réclamait, un besoin nouveau, impérieux, qui n'était rien de moins que le besoin de passer à travers les murs. Mais

⁴⁵ Cf., dans «La jeune fille à la voix de violon» : «- Mais qu'est-ce que tu as? Tu es en larmes, dit le père. Si c'est à cause de ta voix, il y aurait plutôt lieu de te réjouir, mon enfant...» (p. 84) et dans «L'enfant de la haute mer» : «Marins qui rêvez en haute mer, les coudes appuyés sur la lisse, craignez de penser longtemps dans le noir de la nuit à un visage aimé. Vous risqueriez de donner naissance, (...), à un être doué de toute la sensibilité humaine (...), comme cette enfant de l'Océan, née un jour du cerveau de Charles Liévins, de

l'homme qui possède des dons brillants ne peut se satisfaire longtemps de les exercer sur un objet médiocre. Passer à travers les murs ne saurait d'ailleurs constituer une fin en soi. C'est le départ d'une aventure, qui appelle une suite, un développement et, en somme, une rétribution. (p. 11)

«C'est encore l'omniscience qui fournit l'outil le plus commode à la verve du conteur», nous dit Charles W. Scheel⁴⁶, puisque le don du héros se trouve placé au niveau de l'omniscience narrative. Toujours d'après ce critique, «Quand ces deux pouvoirs s'associent, les jeux de reflets provoqués par les changements de focalisation, peuvent facilement éblouir», et c'est précisément ce qui se passe avec la suite de la narration :

Dutilleul le comprit très bien. Il sentait en lui un besoin d'expansion, un désir croissant de s'accomplir et de se surpasser, et une certaine nostalgie qui était quelque chose comme l'appel de derrière le mur. (pp. 11-12)

Nous accompagnons dorénavant le point de vue du personnage et nous nous attendons à participer à des faits extraordinaires. Nous subissons, maintenant, les effets de la focalisation interne et nous nous laissons éblouir par l'appel du surnaturel. L'intimité du personnage ainsi révélée, une proximité et une complicité entre ce personnage et le lecteur se crée, de manière à faciliter l'adhésion de ce dernier. Marcel Aymé mélange réalité et invention, mais il évite soigneusement les explications attendues, comme : pourquoi et comment Dutilleul a-t-il eu ce don ? Pourquoi les comprimés qu'il doit prendre sont-ils capables de le lui enlever ? En décrivant les actions de Dutilleul et en développant parallèlement le champ lexical des sensations, il permet au lecteur de se mettre à la place du personnage tout en ayant une perception extérieure ; il met donc en perspective Dutilleul.

La focalisation a donc pour objet de stimuler le processus exploratoire de lecture et de faciliter la résolution de l'antinomie. Aussi, l'auteur recourt-il souvent au changement de focalisation pour confirmer la réalité du don absurde du héros :

Il lui eût été facile de s'enfoncer dans un mur et d'échapper ainsi à la ronde de nuit, mais tout porte à croire qu'il voulait être arrêté et probablement à seule fin de confondre

Steenvoorde, matelot de pont du quatre-mâts *Le Hardi*, qui avait perdu sa fille âgée de douze ans, pendant un de ses voyages (...)» (p. 18).

ses collègues dont l'incrédulité l'avait mortifié. Ceux-ci, en effet, furent bien surpris, lorsque les journaux du lendemain publièrent en première page la photographie de Dutilleul. Ils regrettèrent amèrement d'avoir méconnu leur génial camarade et lui rendirent hommage en se laissant pousser une petite barbiche. Certains même, entraînés par le remords et l'admiration, tentèrent de se faire la main sur le portefeuille ou la montre de famille de leurs amis et connaissances. (pp. 13-14)

Dans la deuxième partie de ce passage, focalisé par les collègues de travail de Dutilleul, nous avons bien la preuve du caractère sur-humain du héros. Cette reconnaissance par les autres personnages est, d'ailleurs, précédée par un commentaire du narrateur, qui sert également de témoignage. Nous sommes, bien évidemment, en face d'un narrateur peu fiable, mais nous ne nous inquiétons nullement de ce manque de fiabilité, tout comme nous ne nous laissons aucunement tromper par les semblant de réalisme, tel que celui-ci : «La montre fut rendue à son propriétaire et, le lendemain, retrouvée au chevet de Garou-Garou avec le tome premier des *Trois Mousquetaires* emprunté à la bibliothèque du directeur» (p. 14).

Ce n'est, par conséquent, pas le pouvoir magique du personnage qui convainc le lecteur, qui le motive à suivre le récit, mais c'est la façon de le présenter comme allant de soi au sein même de la narration. Marcel Aymé fait intervenir un changement de focalisation, dans le sens où l'entité irréaliste n'est plus l'objet, mais bien le sujet de la focalisation. Par ailleurs, l'humour non diégétique, décelable dans ce récit à narration hétérodiégétique, nous amène à affirmer que, dans le cas de Marcel Aymé, l'humour du narrateur opère sur toutes les facettes du récit, ce qui réduit du même coup son caractère irréel :

Les gardiens se plaignaient en outre de recevoir des coups de pied dans le derrière, dont la provenance était inexplicable. Il semblait que les murs eussent, non plus des oreilles, mais des pieds. (p. 14)

C'est grâce à l'humour du narrateur que les personnages évoluent au cœur même de l'ambiguïté entre le naturel et le surnaturel. Comme nous avons déjà pu le constater, l'écrivain agit sur le surnaturel, soit en le naturalisant, soit en le relativisant par l'humour.

⁴⁶ Cf. *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994, p. 197.

Toutes ces œuvres, que nous avons opté de classer comme réalistes magiques, possèdent la caractéristique commune de résoudre l'antinomie entre réel et irréel, naturel et surnaturel, par une poétisation (au sens large du terme) personnalisée de la narration. Nous pouvons tout autant la trouver dans le discours du narrateur extradiégétique que dans celui des personnages ; mais ce qui, la plupart du temps, différencie les œuvres les unes des autres, c'est essentiellement l'articulation entre le discours des personnages et celui du narrateur qui favorise un plus ou moins intense éclatement de voix.

Quelle que soit l'instance narrative – le narrateur a beau être extradiégétique et essayer de ne pas prendre le parti de ses personnages, il n'est jamais complètement neutre lorsqu'il utilise l'omniscience ou la focalisation –, le traitement réalisé sur les personnages et/ou sur les actions vise la fusion entre le réalisme et le mystère et libère l'interprétation du lecteur. Ce dernier, face à un narrateur peu fiable – puisqu'il situe le naturel et le surnaturel au même niveau, afin de faire croire à l'inexistence de l'antinomie – est poussé à résoudre lui-même le problème.

Mais l'auteur n'y réussit vraiment que s'il joue également avec les avatars du temps et de l'espace, afin de faire voyager son personnage du quotidien au rêve, du réel au surnaturel pour atteindre un absolu. Le lecteur d'un récit réaliste magique est poussé à se questionner sur la fonction du temps et de l'espace et à se repositionner par rapport à l'intrigue.

3. Une polyphonie du renversement

En tant que lectrice de Tournier, nous avons été surprise par quelques mots prononcés par l'auteur lui-même : «Je dois tout d'abord faire un aveu : je n'ai pas d'imagination»⁴⁷. Que dire donc du *Roi des Aulnes* ? Comment expliquer l'adhésion du lecteur ? Sans doute a-t-il voulu provoquer son auditoire en lançant une telle assertion, puisque la part d'imagination est grande dans ce roman où le réel se trouve défoncé pour faire voir *la vérité*. Mais si le doute subsiste c'est sans doute parce que Tournier procède à un subtil agencement entre les deux codes du naturel et du surnaturel, et c'est pourquoi nous pouvons parler de réalisme magique.

⁴⁷ Cf. Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains ?*, Paris, Flammarion, 1978, p. 163.

Trois voix narratives se croisent dans ce texte tournierien, celle de l'auteur implicite – les réflexions, dont le ton est souvent ironique, philosophiques et esthétiques présentées par le personnage ne sont autres que celles du philosophe et de l'écrivain –, celle du narrateur qui conduit le récit de l'intrigue, à la troisième personne, et celle du *je*-narrateur qui tient les «Ecrits sinistres». Nous pouvons donc considérer que, par cette variation de narrations hétéro- et homodiégétiques, l'auteur cherche à orienter la pensée du lecteur lui-même⁴⁸. Serge Koster commente, ainsi, la procédure des pronoms personnels tournieriens :

Il y alterne les points de vue, usant tantôt du «je», tantôt du «il». Avec le pronom de la troisième personne, Tournier se place dans la situation traditionnelle du romancier qui narre comme de l'extérieur une intrigue à un ou plusieurs protagonistes : (...) Abel Tiffauges dans la société et l'Histoire (...). Recourant au pronom de la première personne, le narrateur s'identifie à titre provisoire au «héros» de la narration, qu'il expérimente et commente. Le risque est le suivant : doter de ses propres pouvoirs intellectuels et philosophiques des personnages que rien ne prédispose à ces exégèses et cette expertise. On frôle alors le désastre, sous les espèces du naufrage de la vraisemblance. Ce serait Tournier qui s'exprimerait, non pas ses créatures. Or, rien de tel ne se produit. Sous cette plume exceptionnellement tenue, le mariage des points de vue s'opère en toute logique romanesque, la cohérence narrative sort intacte de la confrontation, mieux encore : on pourrait déceler dans cette polyphonie un des aspects de la résonance singulière et universelle des romans.⁴⁹

Le fait est que Tournier veut nous ouvrir le chemin sur son univers, nous faire partager un monde ambigu, par le biais de voies complexes, d'éclairages doubles. Or, il n'y réussit que dans la mesure où la polyphonie des narrateurs et des tons se réduit très souvent à une seule voix dominante qui agit par le focalisateur : «l'auteur implicite du texte, dont la voix à la troisième personne est un sosie»⁵⁰. C'est grâce à cette voix que le lecteur résout

⁴⁸ Dans ce sens, et comme lectrice de ce roman tournierien, nous estimons que l'aliénation et la perversion du sujet romanesque, Tiffauges, découle du fait qu'il est dans l'incapacité de percevoir une véritable extériorité, dans la mesure où les attaches qui le lient au monde sont toujours d'ordre spéculaire, et cette incapacité à sortir de soi, cette perception du moi comme espace insulaire, astreint l'extérieur à apparaître sous les traits du même.

⁴⁹ *Relire Tournier*, Actes du Colloque International de Michel Tournier, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 148.

⁵⁰ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : La séduction du jeu*, Paris, Slatkine, 1987, p. 141. Voir aussi, à ce sujet, ce que dit Susan Petit dans *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*, sur l'union de la voix, malgré la différence de tons (Amsterdam, John Benjamins, 1991, pp. 22 et 109).

l'antinomie, qu'il allie l'imagination et la lucidité du personnage littéraire, qu'il unit l'humain et le monstrueux, la réalité et le rêve.

Le journal d'Abel Tiffauges, les «Ecrits sinistres», occupe tout le premier chapitre de l'œuvre tourniérienne : le personnage, cherchant à se libérer de son créateur, prend directement la parole pour *montrer* son intérieur, «divulguer [son] cœur et promulguer la vérité» (p. 16). La narration alterne entre le vécu et la rétrospectif, le présent dialoguant avec l'imparfait et le passé composé et/ou le passé simple pour désigner le moment et le lieu de l'énonciation du récit. Le *je* essaie, ainsi, de s'expliquer par rapport au passé, par rapport au monde réel. Julien Green justifie, de la sorte, la voix narrante à la première personne :

Pour laisser libre cours à la folie raisonneuse et systématique, rien de tel que de donner directement la parole aux personnages. Alors le lecteur se trouve en tête-à-tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, effacé, jouit en voyeur de ce face à face. Et c'est le seul biais à ma connaissance qui donne toutes ses chances au fantastique sans porter atteinte au parti pris de réalisme.⁵¹

L'auteur ne lâche, certes, pas main de son ouvrage et de son personnage, mais il le laisse acquérir son identité propre, devenir autonome par la mise en jeu des implications du point de vue adopté. Le lecteur se laisse envoûter par la magie d'une narration qui se veut subjective et imageante et suit les traces du protagoniste, bien que se sachant incapable de décoder tous les signes qui jalonnent son discours.

Mais, les deuxième, troisième et quatrième chapitres, sont narrés par une entité autoritaire qui se veut objective mais qui, parfois, par l'ironie, par l'humour prend une distance par rapport au personnage, mais toujours pour mieux l'expliquer et l'orienter. Philippe Hamon définit, d'ailleurs, l'ironie comme «le discours de l'antiphrase et des mondes renversés, discours qui s'accompagne de la (...) mise en dissymétrie (clin d'œil ou regard oblique) de la figure de l'ironisant»⁵². Une des scènes du *Roi des Aulnes* est, par ailleurs, parfaitement révélatrice de ce renversement : celle où Tiffauges, prisonnier de guerre, se réfugie dans une cabane et est surpris par le garde-chasse de Rominten :

⁵¹ *Le Vent paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 113.

⁵² *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 11.

Il dut lutter un moment avec la porte que le gel avait bloquée et qui céda tout à coup, s'ouvrit toute grande et découvrit la haute silhouette d'un homme botté et en uniforme. Il y eut un instant de stupeur réciproque, puis l'inconnu entra d'autorité, referma la porte derrière lui, et se dirigea résolument vers la cheminée. (...)

- Qu'est-ce que vous faites ici ? lui demanda-t-il ? (...)

Il avait retiré sa casquette de skieur à oreillettes, et comme Tiffauges tardait à répondre, il insista.

- Prisonnier évadé ?

Alors le français lui tendit ses mains ouvertes, et lui montrant les morceaux de rutabaga :

- Je nourris les élans aveugles ! dit-il

L'inconnu ne parut pas autrement surpris de cette justification, et Tiffauges poursuivit. (...)

- Le voilà, prononça Tiffauges. (...)

- Vous êtes un prisonnier français, peut-être pas évadé mais pour le moins en rupture de camp, lui dit-il enfin. Vous avez pénétré avec effraction dans un abri forestier dont j'ai la responsabilité. Vous braconnez à en juger par ces peaux qui sèchent au-dessus de ma tête. Ce serait suffisant pour vous envoyer à Graudenz. Mais je crois que vous avez su gagner l'amitié de ce mauvais coucheur d'Unhold. Et puis un colombophile dans une forteresse pénitentiaire ? Non, vraiment... (Il se leva). Retournez au camp de Moorhof. Nous nous reverrons peut-être. Je suis l'Oberforstmeister de la Rominter Heide. (pp. 246-247)

Comme représentant de la loi, le garde-chasse commence par l'interroger, l'identifiant dès lors comme un prisonnier évadé, mais la réponse incongrue de Tiffauges – «Je nourris les élans aveugles» (p. 245) – marque un décalage avec le discours objectif du garde. L'épisode est de l'ordre de l'incongru, de l'insolite et il fait sourire le lecteur qui est, dors et déjà, prêt à tout accepter : l'apparition de l'élan à ce moment précis de la diégèse donne à voir, tout aussi bien au lecteur qu'au garde, le spectacle d'une amitié entre un homme asocial et un animal monstrueux :

Puis ils se parlèrent. Tiffauges passa ses ongles entre les deux longues oreilles étonnamment vives et expressives en expliquant à l'Unhold qu'il était beau et doux, fort et sans malice, et que le monde était méchant et perfide. Unhold répondait par un brame modulé, si profond qu'on aurait dit le rire d'un géant ventriloque, et les oreilles qui vibraient et battaient l'air manifestaient sans équivoque possible la joie et la confiance. Puis l'élan recula, et Tiffauges le suivit, comme pour lui faire escorte jusqu'au seuil de

son domaine, et l'on entendit décroissant le clic-clac caractéristique de la démarche du grand fauve boréal qui s'éloignait. Lorsque Tiffauges revint dans la cabane, l'officier, le dos au feu, le regarda un moment en silence. (p. 246)

Le lecteur a compris que la situation a été renversée et que la relation hiérarchique, homme de loi – prisonnier, a été altérée, laissant place à une approximation par affinité : la passion pour les animaux. Les dernières paroles prononcées par le garde révèlent, d'ailleurs, une certaine complicité qui fait sourire celui qui lit : «Par ce froid, n'abusez pas du rutabaga» (p. 247). Arlette Bouloumié, critique renommée de Tournier, dans une étude sur le rire, l'humour et l'ironie dans l'œuvre de Michel Tournier, considère que ces procédés, sous leur apparence ludique, visent la subversion «qui permet de saper toutes les certitudes, au service d'une écriture de l'ambiguïté»⁵³. La perception de l'insolite est donc déterminée par le focalisateur – l'auteur implicite – et communiquée par un narrateur qui, par l'humour et l'ironie, réconcilie le réel et l'extraordinaire.

Mais Tournier pousse plus loin encore son originalité : dès le cinquième chapitre, le narrateur hétérodiégétique nous informe que le protagoniste va reprendre la rédaction des «Ecrits sinistres» et laisse, d'immédiat, la parole à Tiffauges⁵⁴. Avec le passage du *il* au *je*, le créateur joue audacieusement avec la surprise en confondant, maintenant, le discours du narrateur avec celui du protagoniste et pousse, ainsi, le lecteur à «penser que le narrateur se sert directement du protagoniste pour transmettre certaines pensées qui ne viennent que de lui-même»⁵⁵. Mais le plus haut degré de son stratagème narratif se trouve dans l'alternance même du *je* au *il* et du *il* au *je* : en passant d'un discours où le narrateur semble se confondre avec celui du héros à un discours où le narrateur prend une distance, somme toute ironique, par rapport au personnage, l'auteur répartit «les concepts d'opacité et de transparence»⁵⁶ du personnage selon :

toute une gamme de nuances, en sorte que, érig[é] à la troisième personne, (...) Tiffauges, manié par [son] géniteur, [apparaît] tout à la fois dans la clarté et les ténèbres que postule sa saisie démiurgique, tandis que s'[il] vient à s'exprimer en [son] nom

⁵³ «Rire, humour et ironie dans l'œuvre de Michel Tournier, *Relire Tournier*, op. cit., p. 230.

⁵⁴ Cf. pp. 337-338.

⁵⁵ Mariska Koopman-Thurlings, «De la Forme et du Fond : le Redoublement Discursif dans l'œuvre de Michel Tournier», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991, p. 283.

⁵⁶ Serge Koster, *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995 (Henri Veyrier, 1986), p. 40.

propre, les explications qu'[il] propose de [ses] aventures semblent [le] projeter dans un éclairage assez cru qui, en réalité, ajoute à [son] épaisseur et à [son] mystère de créatur[e] imagin[ée] et autonom[e], accroissant ainsi [son] poids d'authenticité et [son] pouvoir passionnel.⁵⁷

L'écrivain cherche donc tout autant à nous montrer le produit de son imagination – et là, le personnage Abel Tiffauges est vu de l'extérieur – qu'à le faire exister sur le papier – en le laissant s'exprimer, révéler ses visions, ses sentiments et ses émotions –. Le lecteur consent à ce va-et-vient entre le «dedans» et le «dehors» par la focalisation du récit – qui va d'une focalisation interne à une focalisation zéro et vice-versa – : derrière le *je*, par le *il*, se trouve toujours la même voix : celle d'un «arché-narrateur» qui dote de crédibilité une créature monstrueuse et chimérique en lui octroyant une conscience aiguë d'elle-même, des autres et de son parcours initiatique. Michel Tournier, dans *Le Roi des Aulnes*, procède à la fusion de l'objectivité et de l'introspection pour mettre à jour l'énigme de la nature humaine même : par l'imbrication de l'imaginaire et de l'intellectualité, il mêle le singulier et l'universel et fonde le mythe.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

II. LA SUBVERSION SPATIO-TEMPORELLE

1. L'espace : «centre logique» de la narration

Nous savons que la structure narrative est fonction du rôle que l'espace et le temps jouent dans l'histoire, or, ce sont eux aussi qui contribuent à créer l'atmosphère spéciale du roman, du conte ou de la nouvelle réalistes magiques. Le premier de ces deux éléments narratifs, lorsque pris dans sa relation avec les autres ingrédients du récit, est d'importance capitale, puisqu'il devient le «centre logique» par lequel se modèlent, se structurent et se définissent tous les autres éléments du récit. Son caractère intégrateur et unificateur conditionne le récit, dans la mesure où il agit directement dans le processus de vraisemblance du surnaturel.

Alicia Llarena, bien que s'adressant particulièrement au réalisme magique sud-américain, fait une constatation qui mérite toute notre attention :

Para el escritor mexicano [Gabriel García Márquez], el espacio deja de ser descripción y se traduce en atmósfera, clima cuya presencia hace innecesarias explicaciones o juicios, Universo autorreferencial y autónomo, convergen en él todos los síntomas del espacio imaginario: identidad anímica entre espacio y personajes, técnica antitética que logra neutralizar contrarios, construcción del espacio a través de la sensualidad auditiva y táctil (ecos, murmullos, sombras, ver, oír). Por ello puede incluso convertirse en centro lógico rector de la novela a pesar de (o en sustitución de) la fragmentación de voces narrativas y la pluralidad de planos temporales.⁵⁸

Ainsi, tout excès descriptif – technique apparemment réaliste qui prétend éviter toute ambiguïté interprétative –, lorsqu’il tient d’un point de vue magique – du narrateur ou du personnage –, d’une façon particulière d’appréhender le réel, il produit une dissolution de la réalité et suscite ce qui ne se voit pas. Côte à côte avec le processus de focalisation, l’espace rend bien compte de la dynamique réaliste magique.

Si nous partons du principe que l’espace est, dans le réalisme magique, le «centre logique» de la narration, nous vérifions que c’est par lui que se façonnent la psychologie du personnage, le point de vue narratif, la condensation du récit et qu’il opère sur ce dernier comme un axe permanent de vraisemblance. Voyons, maintenant, comment cet instrument narratif devient l’un des plus puissants mécanismes de suggestion dans les textes réalistes magiques français.

Dans *Le Grand Meaulnes*, l’espace romanesque commence par être étroitement lié au réel et il est délimité avec précision – Alain Buisine porte, d’ailleurs un jugement abusif à ce sujet : «Ce roman est précis comme une carte d’état-major»⁵⁹. L’auteur recourt, il est vrai, régulièrement, à la toponymie pour ancrer son récit dans le réel et nous découvrons que tous ces lieux ont, en général, fait partie de son enfance ou de sa vie. Mais, afin de fuir l’autobiographie pure et simple, Alain-Fournier joue tout aussi bien avec des noms fictifs que des noms réels : le village de Sainte-Agathe, c’est Epineuil-le-Fleuriel ; le vieux Nançay, c’est Nançay, en Sologne ; La Ferté-d’Angillon c’est La Chapelle-d’Angillon ; alors que Vierzon, la Motte, les bords du Cher, Paris, Rouen, ont gardé leur nom. Par la prolifération de noms de villes et de villages, l’auteur semble préférer les lieux aux

⁵⁸ «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26 I, Madrid, Servicios de Publicaciones – Universidad Complutense, 1997, p. 115.

⁵⁹ *Les Mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, PUF, 1992, p. 24.

personnages et vouloir rendre son récit réaliste. Or, le lecteur, se sent perdu : bien qu'installé dans un espace facilement identifiable sur une carte de France, il sait qu'il avance sur un terrain miné, qui peut, d'ailleurs, rapidement exploser, puisque le discours du narrateur couve des pensées inconscientes qui sont prêtes à être écloses :

(...) sur le côté nord, la route où donnait une petite grille et qui menait vers la Gare, à trois kilomètres ; au sud et par derrière des champs, des jardins et des prés qui rejoignaient les faubourgs... (p. 8)

Cet extrait ménage des moments de signification et de suspense : la puissance de suggestion du langage et les points de suspension suscitent une double ouverture sur des contrées lointaines et sur le non-dit. Le lecteur a compris que le réel n'est, en fait, qu'une apparence et que le narrateur va lui faire découvrir l'essence même des choses. L'auteur lui a néanmoins offert des points fixes où s'accrocher, avant de le lancer dans une ambiance irréelle. Œuvre poétique et voyageuse, *Le Grand Meaulnes* subvertit l'espace, afin de déplacer nos catégories de pensées et de nous transporter dans des contrées inconnues.

Sainte-Agathe est donc le lieu du quotidien, du possible, du naturel. Ce village nous est décrit de façon détaillée, dans ses moindres recoins, par opposition au «Domaine sans nom», qui se maintient introuvable sur la carte, parce que les points de repère sont vagues et semblent surgir du rêve. Les éléments qui composent le paysage solognot (le village, la route vers la gare, les champs, les jardins, les prés, les faubourgs, l'école, le jardin, etc.) représentent la vie ordinaire et produisent un effet de réel qui tranquillise le lecteur. Si nous analysons la structure même de l'œuvre, nous pouvons, d'ailleurs, vérifier que les sept premiers chapitres de la première partie sont marqués par l'unité de lieu, dans la mesure où tout se passe dans le cadre de la réalité : un paysage solognot qui, par ses caractéristiques, est un lieu paisible, rassurant et protecteur.

Or, dès le premier chapitre – et bien que faits et personnages soient ancrés dans le réel – le narrateur laisse pressentir une menace et introduit sa tendance à l'illusion :

Car aussitôt que je veux retrouver le lointain souvenir de cette première soirée d'attente dans notre cour de Sainte-Agathe, déjà ce sont d'autres attentes que je me rappelle ; déjà, les deux mains appuyées aux barreaux du portail, je me vois épiant avec anxiété quelqu'un qui va descendre la grand'rue. (...) Tout ce paysage paisible – l'école, le champ du père Martin, avec ses trois noyers, le jardin dès quatre heures envahi chaque jour par des femmes en visite... – est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé par

la présence de celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite même ne nous a pas laissé de repos. (pp. 8-9)

Bien que la description permette d'ancrer l'action dans la réalité, le fait est que cette vision de la campagne – paisible, familière – est filtrée par la mémoire et les sentiments du narrateur et que, par conséquent, cette focalisation interne permet que s'établisse «très habilement les tendances et l'atmosphère de toute la première partie»⁶⁰ : l'évasion et le rêve⁶¹. Alain-Fournier fait donc du paysage solognot un lieu de mémoire, c'est-à-dire, l'espace magique de son enfance.

Or, au cœur de ce petit bourg, la maison école, centre de l'univers romanesque fournérien, est le point de convergence entre la réalité et le rêve. Tout est minutieusement préparé par l'auteur pour lui donner une grande part de réalité : des descriptions détaillées, des indications topographiques précises et de nombreux effets de réel⁶² ont été inspirés de la demeure d'enfance d'Alain-Fournier à Epineuil-le-Fleuriel. Par ailleurs, les relations qui s'y créent d'autorité – de Monsieur Seurel père de famille et maître d'école –, d'amitié entre les élèves, ainsi que la vie quotidienne, familiale et scolaire qui s'y mène, lient également cette maison à la réalité et, plus concrètement, à l'enfance même de l'auteur. Cependant, parce que c'est précisément de là que tout part, de là que s'initie la quête d'un ailleurs, le narrateur ne parvient à en faire une description exempte de mystère :

Et si j'essaie d'imaginer la première nuit que je dus passer dans ma mansarde, au milieu des greniers du premier étage, déjà ce sont d'autres nuits que je me rappelle ; je ne suis plus seul dans cette chambre ; une grande ombre inquiète et amie passe le long des murs et se promène. (p. 8)

Lieu d'arrivée et lieu de départ, cette demeure abrite l'enfance rêveuse et heureuse, mais également aventureuse ; par la chambre mansardée, elle apparaît, désormais, comme le gîte de la rêverie. Gaston Bachelard, dans son essai *La Poétique de l'espace*, estime

⁶⁰ Marie Maclean, *Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, Corti, 1973, p. 70.

⁶¹ Alain-Fournier cherchait, par l'écriture, à atteindre un ailleurs : «Je cherche la clef de ces évasions vers les pays désirés – et c'est peut-être la mort après tout» (cf. Rivière, Jacques, Alain-Fournier, *Correspondance 1905-1914*, t. II, Paris, Gallimard, 1926, p. 303).

⁶² Nous avons déjà pu le voir auparavant, c'est une longue maison rectangulaire, composée d'un rez-de-chaussée et d'un grenier mansardé, d'une grande cour avec un préau, qu'un grand portail ouvrait sur le village. Le narrateur y explique également sa localisation par rapport au village et nous donne de minutieux

«qu'il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai»⁶³ : chez Alain-Fournier c'est, évidemment, celle de l'enfance ; d'autant plus que nous partons du principe bachelardien que «L'enfance est certainement plus grande que la réalité»⁶⁴.

Ceci ne peut, néanmoins, être suffisant au réalisme magique ; il nous faut découvrir sur quel paradoxe joue l'auteur de ce roman, pour faire apparaître un espace aux contours irréels. Une des convictions de l'écrivain oriente, d'ors et déjà, notre réponse : le rêve est, pour lui, la face cachée du réel, tout comme le merveilleux est l'enfant secret du quotidien ; c'est pourquoi il fait partir l'aventure extraordinaire d'Augustin Meaulnes d'un village parfaitement banal. La quête vers un absolu, vers la perfection débute dans la plus simple des réalités.

Meaulnes est attiré par le monde extérieur, par le méconnu et, chose surprenante, son destin va se charger de le guider vers ce monde désiré, mais en le faisant se perdre. L'auteur, afin de rendre ce récit de l'aventure plus énigmatique, procède à un élargissement de l'espace réel : sans doute l'errance du héros, à travers routes, chemins, bois et champs, se déroule-t-elle dans un périmètre proche d'Epineuil-le-Fleuriel, mais l'écrivain décide d'étendre la surface géographique, afin que l'évasion du personnage atteigne une dimension tout à la fois symbolique et mythique. Sans repère véritable, le lecteur se sent, lui aussi, égaré. Maurice Le Lannou, géographe, a bien compris l'intention de l'auteur :

Peut-être puisqu'il faut qu'Augustin Meaulnes se perde, vaut-il mieux que nous soyons nous-mêmes mal orientés. Et puisqu'il passe, endormi, d'un paysage à l'autre que l'auteur ne mette pas leur limite dans une parfaite clarté ?⁶⁵

Proche de cette idée, se trouve également Jacques Lacarrière, lorsqu'il considère que :

Les lieux où s'opèrent son errance [de Meaulnes] et son initiation sont bien faits, tissés de morceaux d'espaces réels et repérables mais inclus au cœur d'un ensemble qui, lui,

détails qui aident au réalisme de la description (les pièces ayant été à l'abandon depuis quelque temps étaient remplies de «paille poussiéreuse» (cf. *GM*, pp. 7-8).

⁶³ Paris, PUF, 1989 (1957, 1989), p. 33.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Journal *Le Monde*, 19 juillet 1961.

demeure insaisissable. Un peu à la façon de cubes de mosaïque, éléments matériels et concrets assemblés par l'artiste pour figurer l'immatériel et l'invisible en la personne des anges ou de Dieu.⁶⁶

Bien que tout l'épisode de l'évasion ne dépasse pas plus que la surface d'un département – celui du Cher –, Alain-Fournier a su nous transmettre l'impression d'égarement, le sentiment de perte et nous faire avancer vers le méconnu sans soubresaut, sans à-coups, de façon à garantir notre adhésion. Il en est de même pour la découverte du domaine : le créateur sait disposer des mots, des images, des réalités simples pour susciter le merveilleux, et n'éprouve aucunement le besoin de recourir à des endroits non terrestres pour dire le rêve. N'est-ce pas par une allée bordée de sapins, au cœur de la forêt, que Meaulnes débouche sur le Domaine mystérieux ? Le personnage, dans un monologue, ne nous dit-il pas qu'il s'agit d'un «vieux manoir abandonné», «de quelque pigeonier désert» «plein de hiboux et de courants d'air» (p. 48), un endroit de solitude ? Ne sommes-nous nous pas en face d'endroits communs ? De fait, ces matériaux sont réels, mais parce qu'ils sont décrits selon la perspective du héros, ils acquièrent une dimension merveilleuse :

Il y fit [dans l'allée] quelques pas et s'arrêta, plein de surprise, troublé d'une émotion inexplicable. (...) un contentement extraordinaire le soulevait, une tranquillité parfaite et presque enivrante, la certitude que son but était atteint et qu'il n'y avait maintenant que du bonheur à espérer. (p. 48)

Il est important de revenir sur le fait que le héros, s'étant endormi à plusieurs reprises lors de son escapade, semble vivre un rêve où de nouveaux paysages et une demeure mystérieuse en sont le décor. «Etrange rêverie que celle qui rejette ainsi dans l'ailleurs et dans l'inaccessible un monument si proche, en définitive, d'Epineuil», nous dit Jacques Lacarrière⁶⁷, au sujet d'Alain-Fournier. Mais le critique continue et explique, lui-même, le processus de transformation de l'espace réel en espace irréel : «On voit bien là comment opère Alain-Fournier en agrandissant démesurément – comme pour les rendre

⁶⁶ *Alain-Fournier : Les demeures du rêve*, Christian Pirot, 2003, p. 65. Les points de repère réels sont : La Motte ; la maison d'école ; Vierzon ; un bois de sapins ; une vaste campagne gelée ; des petits prés verts ; un ruisseau ; Le Vieux-Nançay à trois lieues et demie ; Les Landes à cinq kilomètres, etc. (cf. pp. 39 à 48). Toutes ces précisions servent, en fait, à brouiller le lecteur lui-même, puisque des noms ont été délibérément changés par l'auteur. L'important n'est, d'ailleurs pas, de situer tous ces lieux sur une carte, mais de se laisser aller au gré de la déambulation suscitée par l'auteur.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

insaisissables – l'espace réel et les distances»⁶⁸. Selon Jacques Lacarrière, l'écrivain se serait inspiré d'un ou de deux monuments aux alentours du village d'Epineuil et il les aurait transfigurés, à l'aide des souvenirs d'enfance, pour en faire un château mystérieux, aux contours diffus. Ainsi, le mystère de ce domaine tient, avant tout, au fait qu'il soit introuvable et impossible à localiser : il appartient à l'espace intérieur de l'auteur, à ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, et il fait, désormais, plus partie de la rêverie de l'homme adulte que de la réalité elle-même.

Alain-Fournier transmue la réalité pour composer l'espace romanesque, mais sans effectuer de barrières entre le rêve et le réel ; nous avons suivi Meaulnes dans son errance, par des chemins reconnaissables, et nous avons abouti en pleine utopie. De fait :

En suivant cette errance, nous sommes passés sans même nous en apercevoir du réel à l'imaginaire, du terroir à la légende, grâce au fil invisible tendu sur notre route par le talent de son auteur. Au cours de cette errance, nous avons franchi *une faille de l'espace* comme d'autres, dans les œuvres de science-fiction, franchissent les failles du temps.⁶⁹

C'est pourquoi toute errance est bannie lors du retour de Meaulnes, mais nous sommes également transportés dans la réel grâce à une *faille* dans la narration : le héros, après s'être endormi dans la voiture qui le ramenait à Sainte-Agathe, est arraché du monde du rêve et abruptement placé dans le monde matériel :

- Il va falloir descendre ici. Le jour se lève. Nous allons prendre la traverse. Vous êtes tout près de Sainte-Agathe. (...)
- Vous n'avez plus que six kilomètres à faire. Tenez, la borne est là, au bord du chemin.
(p. 79)

Impossible, désormais de se perdre : l'utilisation du toponyme et les points de repère géographiques sont là pour situer, à nouveau, le personnage dans le réel. Le processus de transformation de l'espace fonctionne, maintenant, en sens inverse : le passage du Domaine Mystérieux à Sainte-Agathe a souffert un rétrécissement – quelques heures séparent les deux mondes et, par conséquent, les deux lieux ne sont-ils sans doute pas aussi distants qu'on le pensait ?

⁶⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 100.

Le réalisateur Jean-Gabriel Albicocco, alors qu'il a bien exploré l'errance du personnage et son séjour dans le domaine⁷⁰, saute cet épisode de l'arrivée de Meaulnes et passe directement de la scène du coup de feu de Frantz, à une autre où, Meaulnes et François, assis à une table du salon, essaient de trouver le Domaine Mystérieux sur une carte :

Meaulnes : - Ce doit être à l'ouest de Sainte-Agathe qu'il m'a déposé. Là !... Alors que j'étais parti par la route de la gare, à l'ouest ! C'est peut-être pas aussi loin que nous le pensons !

François : - Non, je ne crois pas ! A ton retour la berline a voyagé toute la nuit !⁷¹

Le réalisateur maintient le héros encore dans la méconnaissance : le personnage n'est pas sûr de lui ; il essaie de trouver, sur la carte, l'endroit où il a été laissé lorsqu'il a mis pied sur «terre ferme». Nous sommes conduits à porter la déduction suivante : le héros du film, contrairement au héros romanesque, s'est également égaré lors du retour à Sainte-Agathe, c'est pour cette raison qu'il ne trouve pas, sur la carte, l'endroit où il a été laissé.

L'écrivain, ne pouvant faire usage de ces techniques cinématographiques, recourt néanmoins aux détails descriptifs, aux toponymes, pour, jusqu'à la fin du roman, essayer d'ancrer tous les événements dans des espaces qui, bien qu'inspirés du réel, finissent par devenir ambivalents et appartenir à deux univers à la fois : au rêve et au réel ; au passé et au présent.

L'itinéraire, le voyage font également partie de l'œuvre romanesque dhôtelienne et représentent également l'évolution du héros : comme le personnage fourniérien, Gaspard éprouve un profond besoin de réaliser des voyages extérieurs pour aboutir à des voyages intérieurs qui lui permettront d'atteindre une vérité qui n'est véritablement pas de ce monde. Tout comme pour Alain-Fournier, pour André Dhôtel aussi la question de l'espace est de grande importance. Ces deux écrivains partent d'un principe dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, lorsque nous avons fait référence à Rohet au peintre Schrimpf : ils ne

⁷⁰ En jouant sur l'excès de lumière, le réalisateur rend les images floues, afin que, lors de l'escapade, les lieux se laissent deviner, et ne permet donc aucunement au spectateur de situer ces endroits par rapport aux autres filmés en pleine Sologne – à Epineuil, dans les paysages alentours, etc. Toutefois, dès que Meaulnes revient au village, Albicocco cesse d'utiliser cette technique cinématographique, de manière à ce que tous les espaces qui suivent puissent être identifiés par le spectateur et reconnus comme réels.

⁷¹ *Le Grand Meaulnes*, Madeleine Films, 1967.

décrivent pas l'espace tel qu'ils le voient, mais tel que leur mémoire, leur souvenir le leur présente :

Patrick Reumaux – *Le courant de la rivière charrie pourtant des images qui courent dans tous vos livres. Je ne dis pas que ce sont des troncs d'arbres ou des racines de saules accrochées à la berge... plutôt des détails, des lueurs, des choses minimes, très saisissantes tirées de la rivière comme on tire un poisson...*

André Dhôtel – Je vais essayer de vous répondre. Vous savez que beaucoup d'écrivains prennent des notes. Moi je n'en prends pas et je me refuse à en prendre car c'est ce qui reste dans la mémoire qui est intéressant, ce qui revient dans les souvenirs. Lorsqu'on prend des notes on juge ce qui est important et ce qui ne l'est pas. On se choisit un chemin et on ne peut plus regarder alentour.

Ce qui me revient quand j'écris un roman, c'est ce qui est remarquable et que je n'aurais pas noté.⁷²

Dans ces entretiens avec Patrick Reumaux, qui portent, d'ailleurs, le titre révélateur de «A propos de racines et de non-lieux», Dhôtel nous explique donc son principe d'élaboration de l'espace romanesque et nous pouvons, désormais, comprendre le titre même de l'œuvre : *Le Pays où l'on n'arrive jamais*. A la ressemblance de l'écriture fourniérienne, l'écriture d'André Dhôtel désigne un *ailleurs* par le *dépaysement*, c'est-à-dire que ces écrivains construisent leurs espaces en transformant l'*ici* en un *ailleurs*, de manière à éviter la création d'un lieu purement imaginaire. En somme, ces auteurs guident le lecteur vers la découverte et l'invention d'un ailleurs, mais ne forcent aucunement son interprétation. Comme nous le dit Philippe Blondeau, il importe donc que «l'espace soit le plus banal, le plus familier possible, afin que chacun puisse s'y retrouver comme chez soi»⁷³.

Tout comme Alain-Fournier, André Dhôtel situe son histoire dans un paysage bien connu de lui, celui des Ardennes⁷⁴, «un espace vaste et soudain» où «L'étendue des champs

⁷² Cf. le chapitre «Entretiens avec André Dhôtel» de Patrick Reumaux dans l'œuvre d'André Dhôtel, *Ardennes : «Le Pays où l'on n'arrive jamais»*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, pp. 77-78.

⁷³ *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 234.

⁷⁴ Une même passion pour leur terre natale, mais, contrairement à Alain-Fournier, qui, reprend une grande partie de sa vie, de son enfance, de ses sentiments, Dhôtel dit ne jamais vouloir parler de lui dans ses romans, qu'il n'y existe que de «petits morceaux, des histoires qui [y sont remis]», mais aucun de ses livres

jusqu'à l'horizon des monts de Champagne s'illustre par l'absence même de points de repère»⁷⁵. Il découvre, dans ce paysage, toujours *quelque chose* qui surgit ; «une lumière inexorable qui [traverse] la lumière, tout autant que la littérature»⁷⁶ ; une «imagerie incontrôlable [qui] surgit de *rien*»⁷⁷. À bien examiner la nature et les choses, l'écrivain, poète, suscite des images poignantes où se dévoile «une réalité *double*, comme le serait dans le monde d'un *autre* monde, d'une *autre* lumière dans la lumière»⁷⁸.

L'espace est, certes, pour tous deux, fort important, dans la mesure où il permet l'ancrage de l'histoire dans le réel ; toutefois, la description spatiale reçoit un investissement différent dans les deux œuvres en question : dans *Le Grand Meaulnes*, le paysage est filtré par l'émotion, par les sentiments du narrateur-personnage, tandis que dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais* le narrateur énonce clairement l'existence de la beauté de la nature qu'il contemple. Pour ce dernier, parce que tout dans le paysage ardennais est beauté, il faut en dire les détails :

C'est toute une autre histoire... les couleurs qui sont doubles. (...) On voit... quelque chose vient de l'extérieur... Sans fausse honte, je crois qu'il faut parler d'une présence providentielle, mais l'expression nous trahit. Je veux parler de la présence d'une intelligence qui n'est pas la nôtre, et cela en dehors de toute conception mystique. C'est ce qu'on appelle bêtement la Beauté. On n'ose plus en parler aujourd'hui, mais enfin la beauté, tout le monde est d'accord, ça existe, ça se trouve. De quoi s'agit-il ? De façon indubitable c'est le signe d'une réalité qui est à la fois hors du monde et dans le monde.⁷⁹

L'auteur cherche à se frayer un chemin au sein de cette nature pour en dire sa beauté et il choisit, aussi, celui de la quête. Allers et retours, voyages, péripéties marquent la trame de ce roman, où des personnages découvrent que l'inaccessible n'est pas hors mesure.

Dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, André Dhôtel semble donc avoir voulu respecter les procédés du roman traditionnel : il y a créé un monde possible, qui correspond tout en même temps à une réalité particulière – celle du paysage de son enfance : les

ne raconte sa vie (cf. la conversation avec les élèves du Cours Moyen, à l'automne 1976, à Attigny, dans André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Jean-Pierre Delarge, 1979, p. 121).

⁷⁵ André Dhôtel, *Ardennes : «Le Pays où l'on n'arrive jamais», op. cit.*, p. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁷⁹ Cf. Le chapitre sur les «Entretiens avec André Dhôtel» de Patrick Reumaux (*ibid.*, p. 92).

Ardennes – et aux exigences d’une composante de la fiction : les personnages. Le premier grand souci de ce romancier réaliste magique consiste à susciter le déjà vu, le déjà connu, en nous donnant des repères précis de l’itinéraire suivi par le héros : les forêts des Ardennes, la Meuse, la ville de Fumay, la Belgique, à nouveau la Meuse, les villes de Waulsort, de Dinant, Namur, Andenne, Huy, Liège, Hasselt, le fleuve de l’Escaut et la ville d’Anvers. Puis traversant les eaux hollandaises, il passe par la mer du Nord pour se diriger vers les Bermudes et revenir dans les Ardennes. Les noms de quelques villes importantes, de quelques fleuves, de quelques lieux lointains servent à entretenir l’illusion réaliste, alors que l’action s’amorce surtout autour du fleuve de la Meuse et de la forêt des Ardennes. Ces précisions géographiques reviennent à plusieurs reprises dans le récit et rendent l’espace reconnaissable : tout se passe bien dans le périmètre de la Meuse et des Ardennes, même si le village de Lominval est un nom fictif, introuvable sur la carte de France – c’est le seul lieu du roman qui n’est pas situé géographiquement, parce qu’il se trouve loin des «splendeurs» du reste du monde.

Le narrateur, lorsqu’il nous présente le village natal du héros, tend à le neutraliser, afin de mieux pouvoir lui faire changer d’aspect et de caractère par la suite :

(...) Lominval est un village qui prétend au titre de bourg. On y trouve un bureau de poste, un notaire, un médecin et un hôtel pour touristes, l’hôtel du *Grand Cerf*, qui a finalement donné le nom à toute l’agglomération. (p. 5)

Le narrateur contribuant, ainsi, à neutraliser le lieu, le rend banal, commun, mais c’est afin de, par un simple détail, mieux lui faire changer d’aspect et de caractère :

Lominval est situé en bordure d’un ruisseau, la Flouve, dont les détours baignent des prairies ornées par l’enceinte des bois. Il y règne un silence en toutes saisons un profond silence, et l’on ignore plus qu’ailleurs le monde varié qui se déploie jusqu’à la mer du Nord (pp. 5-6)

Ce détail – l’ouverture sur l’extérieur – semble prédisposer à toutes sortes d’aventures et de surprises : d’autres lieux et, par conséquent, d’autres hommes, d’autres choses, sont à la portée même du héros. Ainsi, lorsque le lecteur découvre l’origine familiale de Gaspard, il sait que ce dernier ne peut être durablement enraciné à Lominval,

puisqu'il y a été «exilé» par une force familiale et sociale⁸⁰. L'univers romanesque dhôtelien est donc constitué d'un *ici*, c'est-à-dire, d'espaces identifiables, pour s'effacer rapidement au profit d'un *ailleurs*, «prétexte à toutes les formes de l'errance»⁸¹. Comme nous le dit Marguerite Cécile Albrecht, «La riche réalité des lieux et des paysages inscrit avec force l'imaginaire du livre»⁸² ; la poétique dhôtelienne tend à ancrer l'espace dans la réalité quotidienne et à le rendre banal pour mieux en faire ressortir son autre côté étrange et mystérieux par l'errance.

Aussi, pour suivre le trajet parcouru par Gaspard, le héros, suffit-il de remonter le cours d'eau de la Meuse, puis, de le descendre jusqu'aux vastes territoires ardennais. Le roman se trouve donc situé géographiquement et la précision des indications, des repères spatiaux fonctionne comme un point de départ pour l'auteur. Il part donc de lieux réels, mais au sein même de ces derniers, il place des détails qui, bien que discordants, vont ensemble. Selon Dhôtel,

Le paysage ardennais est fait de vastes territoires, de vastes terroirs où les points de repères manquent. Dans l'Autunois, vous avez la montagne, vous avez la vallée. Tout est nettement marqué... Mais rien que dans cette vallée, ici au Mont de Jeux, il y a un bois, là sur la côte, je l'ai regardé l'autre jour dans mes jumelles, mais je ne sais pas où il est. Je ne sais pas le situer. Pourtant la distance n'est pas immense, une dizaine de kilomètres au plus... Il y a également singulier dans le pays des Ardennes.⁸³

L'espace dhôtelien reste fidèlement inscrit dans la réalité, mais il se trouve investi d'une valeur nouvelle : dès les premières pages du roman, le paysage le plus banal, le plus quotidien est chargé de signification et de symboles :

Quand il lui arrivait de lever la tête, il était toujours surpris par les jeux d'ombre et de lumière entre les troncs du voisinage, comme si dans ces intervalles entre les troncs quelqu'un allait soudain paraître. Parfois même, il éprouvait une certaine peur. Les futaies qui descendaient le long des pentes exerçaient sur lui un attrait singulier. (pp. 44-45)

⁸⁰ Les parents de Gaspard «étaient marchands forains» et sa mère «disait la bonne aventure sur les marchés» (p. 6) ; ils parcouraient les contrées aux alentours. Une tante, aidée de toute la population de Lominval, décida d'épargner cette vie de bohème au petit garçon et de s'occuper de son éducation.

⁸¹ Philippe Blondeau, *op. cit.*, p. 248.

⁸² «*Le Pays où l'on n'arrive jamais* : affirmation ou interrogation», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 155.

⁸³ Cf. Les Entretiens de Patrick Reumaux avec André Dhôtel, *Op. cit.*, p. 98.

Par la présence du clair-obscur, une forêt banale se transforme en un lieu quelque peu menaçant, où l'inattendu peut surgir à tout moment. Les perspectives du paysage changent, puisqu'elles sont empreintes des rêves d'évasion de Gaspard et ce sont ces visions mêmes qui ponctuent le récit et font du paysage environnant – la forêt, le fleuve, la plaine – une présence vivante, reflet de l'image intérieure du personnage. Philippe Blondeau considère également que l'*ici* dhôtelien est toujours humanisé ; selon le critique, les lieux vivent par la mémoire ou par le reflet de ceux qui y habitent et la contribution des premiers à la progression de l'intrigue tient précisément au type de rapport qui s'est établi avec ces derniers⁸⁴. La magie résulte donc plus d'une organisation particulière de l'espace que des manifestations de phénomènes extraordinaires :

Ce jour là, il n'avait pas fait deux cents pas dans une allée que le cheval vint au-devant de lui, puis aussitôt fit demi-tour. Gaspard suivit sa trace et, après un jeu de cache-cache autour d'un taillis serré, il fut étonné de parvenir à une prairie très exiguë dont la bordure descend brusquement sur la route. (p. 47)

Un orage qui emplissait les trois quarts du ciel. Le vent s'élevait. Cette région de bruyère permettait de voir au loin le soleil qui au même moment brillait dans l'azur à l'horizon de la forêt. La lumière rasante faisait paraître d'un noir intense les nuées qui furent déchirées bientôt par cent autres lumières, lorsque les éclairs les parcoururent. Certains éclairs doubles ou triples fondaient au milieu des bruyères et une plus cinglante tomba. (p. 51)

L'espace nous apparaît sous une dimension merveilleuse, extraordinaire, parce qu'il est éclairé d'une lumière qui, bien que naturelle, change le visage du décor. De même, sous la plume du romancier les limites s'estompent, les frontières se font incertaines pour faire apparaître «dans le même pays plusieurs mondes véritablement» (p. 5) : la pluralité des Ardennes est utilisée par l'auteur pour créer un univers disparate – constitué tout à la fois de vallées, de collines, de plaines, de forêts, de précipices et de rivières –, qui est insaisissable par la superposition même des perspectives. L'espace réel semble avoir été découpé à la façon d'un puzzle que l'auteur essaye, par la suite, de reconstituer par l'intermédiaire du souvenir et dont les pièces, mal emboîtées, forment un non-lieu. Chaque

⁸⁴ Cf. *op. cit.*, pp. 237-238.

pièce correspond, de fait, à un endroit réel, mais, mal placée, elle participe à un désordre qui gère l'insolite :

Il se trouvait dans le faubourg. La ruelle aboutissait à un sentier qui traversait des jardins, une prairie, et débouchait sur la route. De l'autre côté de la route c'était la forêt. Dans cette région, les villes sont bâties dans de vastes clairières, mais sur certains côtés les bois touchent à la ville. (...) En ce lieu, les taillis dévalaient un escarpement. Gaspard se jeta à travers les hauts séneçons et les ronces de la lisière. Il grimpa dans les taillis, et arriva bientôt, hors d'haleine, sur un plateau coupé de vallonnements où les futaies étendaient leurs ombres à l'infini. Après avoir traversé des bois d'acacias clairsemés, il s'engagea dans un fourré. (pp. 65-66)

Nous retrouvons, dans cet extrait, les traces d'un espace réel, mais la perception singulière du narrateur y fait surgir des fissures, des discordances qui le transforment en un autre lieu. Dhôtel exemplifie, ainsi, sa stratégie : «Si vous montez sur la colline vous verrez quinze ou vingt villages. Changez de place, non seulement les objets changeront, mais surtout leurs intervalles»⁸⁵. Quelle que soit la banalité des lieux, leur disposition configure un labyrinthe où l'égarement du héros est prétexte à une expérience initiatique. Nous sommes donc entraînés dans un labyrinthe qui, bien qu'il garde les apparences d'une réalité familière, nous conduit vers un autre monde. Et cet autre monde est «Le grand pays», lieu à la fois imaginaire et réel, de l'*ailleurs* et de l'*ici*. Toute l'organisation du roman tient de cet autre ordre spatial, où, d'approche en approche du mystère, le héros – pour être plus précise, les héros Gaspard et Hélène – réalise son itinéraire.

Contrairement à l'œuvre d'Alain-Fournier, où l'aboutissement au Domaine mystérieux représente le point fort du récit, nous considérons que, pour André Dhôtel, c'est à proprement dire dans l'itinéraire spatial, fait pas à pas, que doit être recherché le véritable sens du voyage : la découverte du «grand pays» ne surprend plus le lecteur, puisqu'il s'est laissé enivrer par l'ordre secret instauré par la marche du flâneur :

«Dans quel monde suis-je tombé ? songeait Gaspard. Moi, que ma tante vouait à la routine, j'ai été emporté par un cheval pie, envoyé ici par un coiffeur baroque, et voilà que je joue aux dames avec le fils d'un collectionneur de moustaches de chat, qui est immensément riche. En outre, ce garçon veut m'envoyer à Anvers, par quels moyens, mon Dieu ?» (p. 72)

Ce monologue intérieur du personnage prouve combien la flânerie le mène à l'insolite et nous contraint à accepter l'*ici* comme faisant déjà partie de l'*ailleurs*. L'espace du *Pays où l'on n'arrive jamais* est fait de départs, de détours et de retours, parce que les héros poursuivent un rêve. Dans l'espoir d'aboutir à un autre lieu – «qui ne correspond pas nécessairement à une destination précise, qui n'est parfois qu'une image ou un rêve, souvent toute proche de la réalité»⁸⁶, ils se lancent dans des aventures, mais c'est lorsqu'ils décident de revenir au monde qu'ils ont quitté, qu'ils découvrent «le grand pays» :

On commit deux erreurs. Une fois, on s'engagea sur une amorce de chemin tombant à pic derrière un ressaut de roc. Il fallut prendre une allée qui s'enfonçait très loin dans la forêt et finalement aboutissait à une vaste issue. Après avoir encore fait demi-tour, ce fut à tout hasard que l'on suivit une ancienne voie encombrée de ronces dont les talus, après un long cheminement, s'ouvrirent comme par surprise sur la route qui longe le fleuve. (p. 236)

Le réalisme du vocabulaire ne semble rien vouloir apporter de nouveau au lecteur, or, le commentaire du narrateur – «comme par surprise» –, attire néanmoins son attention. Désormais guidés par le cheval pie, les personnages pénètrent dans une contrée inconnue au paysage étrange et au rythme d'un «rite insensé» (p. 239) : ils ont atteint le «grand pays», lieu qui se confond, pour un moment, avec la rencontre de la mère perdue : Maman Jenny. Philippe Blondeau ajoute, à ce sujet :

En ce sens, l'*ici* et l'*ailleurs* ne sont pas fondamentalement opposés ; le second n'est pas la négation du premier mais simplement la condition qui le rend habitable. L'*ailleurs*, c'est l'horizon sans cesse reculé qui donne tout sa dimension à ce lieu-ci, pour révéler enfin le «grand pays» qui n'a pas d'autre réalité que l'immensité du monde.⁸⁷

Le «grand pays» n'est, en fait, qu'une perspective différente du monde connu. Il fait tout en même temps partie de la réalité et s'en éloigne jusqu'à en devenir un rêve, une illusion constamment nourrie par la nostalgie d'un temps passé : celui de l'enfance. C'est tout à la fois un souvenir, une image d'un livre, un mirage, une allégorie :

⁸⁵ Entretiens de Patrick Reumaux avec André Dhôtel, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁶ Philippe Blondeau, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

L'horizon du grand pays recule sans cesse au fond de l'espace et du temps. C'est le pays où l'on s'éloigne toujours ensemble, et l'on ne parvient en un lieu désert que pour en trouver d'autres plus beaux. (p. 248)

Le «grand pays» est donc impossible à trouver ; il est «le pays où l'on n'arrive jamais», puisqu'il est plus une nécessité de l'esprit qu'un endroit défini. Il suffit de chercher à voir plus loin que l'*ici*, découvrir l'*ailleurs*. Le narrateur termine, d'ailleurs, le récit avec une constatation qui élucide la portée du «grand pays» :

C'est sans doute le signe de l'étonnante et cruelle nostalgie qui fait désirer pour chacun une vie plus grande que les richesses, plus grande que les malheurs et que la vie même, et qui sépare en nous les pays que l'on a vus de ceux qu'on voudrait voir, Ardenne et Provence, Europe et Nouveau Continent, Grèce et Sibérie. (p. 249)

L'espace a donc une grande place dans l'univers dhôtelien, parce que c'est par lui que les personnages font leur expérience du monde-ci, qu'ils découvrent le sens qui s'y trouve caché et pénètrent dans un monde autre.

Bien que les thèmes de la forêt, de l'eau, du labyrinthe et de l'initiation fassent également partie de l'œuvre gracquienne *Au château d'Argol*, sans doute faut-il rester à la surface même du texte pour essayer d'expliquer le rôle que l'espace joue dans l'incantation poétique :

Le soleil à son déclin colorait alors d'un jaune magnifique l'herbe rase de ces montagnes : à leur sommet des dents de grès aiguës, des piliers de blocs grossiers à demi ruinés se découpaient sur le ciel dans leurs moindres détails ; un air vif, un ciel lumineux et comme argenté par la réflexion de l'océan tout proche donnaient aux profils nets de ces montagnes une espèce de majesté. Sur la gauche s'élevaient des bois sombres et tristes où dominaient des chênes, où se montraient aussi nombre de pins noirs et décharnés : on y entendait couler des ruisseaux invisibles, mais Albert fut frappé par la rareté et la triste monotonie du chant des oiseaux. (p. 20)

Le lecteur qui lit cet extrait, bien qu'il ait une impression de déjà vu, se laisse envoûter par la force de la mise en mots du paysage : «un jaune magnifique» ; «un ciel lumineux et comme argenté» ; «une espèce de majesté» ; «les bois sombres et tristes» ; «des pins noirs et décharnés» ; «des ruisseaux invisibles» ; «la triste monotonie des chants des oiseaux». Tous ces adjectifs et cette comparaison transfigurent la réalité par des

nuances et des approximations : la liaison de l'adjectif au nom rend la vision des lignes et des formes de la réalité environnante moins nette, mais, par contre, aide à ce que l'on perçoive mieux par la sensibilité. Dans l'impossibilité d'identifier avec précision la réalité connue, le lecteur avance lentement dans le paysage gracquien, afin d'y décrypter le paysage second qui s'y trouve caché⁸⁸ :

(...) là des pins parasols allongés en une mince ligne sur la crête contre le soleil couchant semblaient souligner de leur ramure horizontale et élégante le dessin du coteau et donnaient pour un instant au paysage la légèreté inattendue d'une estampe japonaise.
(p. 20)

Jacques Carion estime que l'«estampe japonaise» est ébauchée dès le début du roman, et qu'elle ne suscite la surprise que parce qu'elle est accompagnée d'un adjectif qui attire l'attention du lecteur : «inattendue»⁸⁹. Ainsi, le surgissement dans le texte de l'«estampe japonaise», «impose simultanément une étrangeté et une familiarité, une distance – l'image est éloignée de l'objet même de la description – et une présence répétée – elle laisse des traces tout au long des lignes»⁹⁰. Partagé entre ce qu'il connaît et l'illusion qu'il s'en fait par l'écriture, le lecteur entre dans le jeu de l'écrivain pour voyager dans des contrées singulières, au gré de sa propre imagination.

L'imprécision du paysage résulte de l'écriture évocatoire d'un auteur qui cherche à «raviver les délices épuisées du paradis toujours enfantin des explorateurs»⁹¹. C'est par la première impression du paysage – celle des sens – que nous est fournie la géographie intime des trois personnages : par la précision des sensations éprouvées à la vue d'un espace, l'écrivain ne révèle pas tant un décor, mais la physiologie de chacun des intervenants. Alain Coelho schématise, ainsi, la construction de l'espace romanesque gracquien :

Avec *Au château d'Argol*, Gracq retrace un *plan* – mais romanesque, harmonique, formellement proche du poème en prose, schéma sur lequel est construit chaque chapitre, avec un titre propre – un plan, quasi topographique, de ces relations – d'une

⁸⁸ Maurice Blanchot nous dit, à cet égard : «L'imagination est prise par des impressions matérielles dont elle subit passivement la masse ; elle ne distingue pas» (Extrait de «Grèves désolée, obscur malaise», *Givre*, n°1, 1976, pp. 47-59).

⁸⁹ Cf. *Julien Gracq et la poétique du paysage*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 12.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cf. «Avis au lecteur» d'*Au château d'Argol*, p. 7.

approche de l'autre – et de soi-même – conçus comme espace, prolongement humain des éléments. Et s'élaborent – telles *automatiquement* – les relations de ces espaces entre eux.⁹²

En effet, des dix chapitres qui composent le roman, six d'entre eux ont pour titre un lieu : «Argol», «Le cimetière», «Chapelle des abîmes», «La forêt», «L'allée», «La chambre». Dès le premier chapitre, Gracq nous présente les différents paysages qui constituent Argol : les landes, les montagnes, la forêt, le château, la rivière et la mer. Malgré la variété topographique de ces lieux, une impression de profonde unité semble se dégager de cet espace naturel, dans la mesure où la description découle de la contemplation d'un personnage : Albert. Gracq recourt à la technique narrative du point de vue pour maintenir des liaisons entre les multiples détails de ces paysages et éviter la pure et simple juxtaposition d'éléments, la précision descriptive. Le rassemblement inespéré de mots est, par conséquent, dû à l'impression que la pluralité des lieux laisse chez le personnage, et le lecteur accepte cette imprécision, puisqu'elle lui permet, tout à la fois, d'y retrouver le monde connu et d'en imaginer un autre, qui n'est, en fait, qu'une variante du monde même.

Les trois principaux lieux d'*Au château d'Argol* restent, néanmoins, la forêt, le château et la mer. L'indéfinition de la forêt, provoquée, comme nous avons déjà pu le constater, par les adjectifs «sombres», «tristes» et «décharnés», suscite l'étrangeté et donne une tonalité fantomatique au récit : la forêt dégage, dès lors, une atmosphère négative qui se retrouvera, par la suite, dans les autres paysages.

Le regard du personnage s'arrête, par la suite, longuement sur le château et, à nouveau, l'indéfinition gère l'insolite : la composition hétéroclite du bâtiment nous place, d'emblée, dans l'ambiguïté. Albert prend possession du château par l'intermédiaire du regard et il se laisse aller à ses impressions : il a, devant lui, une façade austère que barre un toit en terrasse ; à droite de la façade, une tour carrée et à gauche, un guet ; une aile à l'italienne faisant angle avec la tour produit «un parfait contraste» avec la «sombre façade» (p. 24) du château. Par ailleurs, il nous est dit que : «Toute notion d'*étage*, liée presque indissolublement à notre époque à celle d'une construction harmonieuse, semblait en avoir été bannie» (pp. 24-25). Ce lieu incongru possède, encore, des fenêtres qui ont été inspirées

⁹² Julien Gracq, *appareillage*, Joseph K., 1997, pp. 21-22.

des meurtrières des châteaux forts et qui semblent suggérer «l'idée d'une distribution intérieure étonnante» (p. 25). Néanmoins, le personnage n'éprouve-t-il pas un «certain battement de cœur inconnu», un «singulier sentiment de réconfort» et de «reconnaissance» (p. 21) lorsqu'il pense avoir aperçu le château ? Cet endroit surprend Albert par sa forme composite, mais n'y découvre-t-il pas l'écho d'un rêve, le reflet de son esprit même ? N'est-il pas, lui aussi, à la ressemblance du château, un être austère dont «les plus obscures profondeurs se mêlent aux hauteurs lumineuses»⁹³ ?

C'est grâce au va-et-vient du regard d'Albert que se créent des liens entre le château, la forêt et la mer et que s'élabore le «mouvement circulaire» du récit. Dans la lignée de la pensée que nous avons, jusqu'ici développée, Annie-Claude Dobbs estime que Gracq, lorsqu'il prétend décrire l'un de ces trois lieux, prend toujours en considération la relation qui lie ce dernier aux deux autres ; elle nous dit :

Au début, le regard qui s'était porté d'abord sur le château, puis sur la forêt et l'océan, finit par revenir se poser sur le château. Il s'agit ici d'un mouvement d'ordre circulaire qui établit un lien d'ordre spatial entre la forêt, la mer et le château. Chacun de ces lieux correspond aux trois moments du récit que marquent les «morts» de Heide :
l'océan : la noyade ;
la forêt : le viol ;
le château : le suicide.⁹⁴

La démarche qui sous-tend la composition de l'espace tient, de la part de l'auteur, plus d'une esquivance obstinée du monde réel que d'une tentative de déchiffrement de celui-ci ; c'est la raison pour laquelle Gracq ne procède pas au rassemblement mais au morcellement des objets rapportés. Lorsqu'il veut dire l'instabilité d'un monde étrange, il utilise des mots précis et prenants, afin de mieux le localiser et l'organiser :

Vers le fond de la baie, à l'endroit où les tristes herbes des sables faisaient place aux grèves nues, Albert poussa son cheval vers un mélancolique assemblage de pierres grises et usées, façonnées par la main de l'homme, et qui se révéla à son approche être selon toute apparence un cimetière depuis longtemps abandonné. L'invasion des sables avait atteint le niveau des basses clôtures de pierre, et l'enclos mortuaire en paraissait entièrement comblé. Des croix de pierres massives aux branches bizarrement courtes

⁹³ Gilles Plazy, *Voyage en Gracquoland*, Paris, L'Instant, 1989, p. 21.

⁹⁴ *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 32.

comme celles des croix gaéliques, émergeaient du sable sans ordre apparent : une éminence à peine visible annonçait encore la place des tombeaux. (p. 49)

Ce monde nous apparaît d'autant plus vague et flou si des prolongements de sens participent à la description :

La grève mouillée était mangée par de longs bancs de brumes blanches que la mer plate, et qui réfléchissait les rayons presque horizontaux du soleil, éclairait par dessous d'un poudrolement lumineux, et les écharpes lisses du brouillard se distinguaient à peine pour l'œil surpris des flaques d'eau et des étendues unies du sable humide – comme si l'œil enchanté, au matin de la création, eût pu voir se dérouler le mystère naïf de la *séparation des éléments*. (p. 88)

Gracq, malgré la distance qu'il a toujours voulu garder avec toute foi religieuse, évoque, néanmoins, ici, des émotions que nous considérons proches de celles de textes sacrés, tels que l'Ancien ou le Nouveau Testament. Dans cet extrait, son personnage ressent, éprouve des sensations par l'intermédiaire du paysage : l'auteur nous donne les impressions d'Albert devant ce paysage maritime, mais ce qui devait être une simple perception de l'œil, se transforme rapidement en une illusion. L'œil, parce qu'il «confond ce qu'il voit et ce qu'il a *cru* voir»⁹⁵, est sûr d'avoir vu ce paysage, alors que celui-ci n'est, au sens théologique du terme, qu'une vision. Il semblerait donc que nous soyons devant un paysage enchanté : la lumière qui illumine ce paysage possède un je-ne-sais-quoi mystérieux qui est en rapport direct avec une réalité autre. Par ailleurs, le fait que la lumière soit associée à l'eau gère un effet de magie : l'atmosphère dégagée par la réverbération du soleil sur l'eau transporte l'imagination créatrice vers un ailleurs magique et envoûtant que le personnage ne va pas chercher à déchiffrer, mais à partager.

La nature qui l'entoure est une énigme, elle porte en elle un mystère qui ne peut être révélé de l'extérieur :

Tout se passe cependant comme si telle forme, telle couleur, tel son, tel parfum, telle donnée perçue par l'un ou l'autre de [ses] sens, les mettait en communication (...), mais

⁹⁵ Clément Borgal, *Julien Gracq : L'écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993, p. 41.

avec un mystérieux au-delà dont la révélation ne [lui] est pas donnée de l'extérieur, mais du plus profond de [son] «être dans le monde».⁹⁶

Par le moyen des correspondances, la forêt, le château et la mer se chargent de sens et assument un rôle au sein même de la narration : ils deviennent les agents prémonitoires du destin des trois personnages – Albert, Herminien et Heide. Grâce aux connexions qui s'établissent entre l'émotion et la sensibilité, d'une part, et l'imagination et les souvenirs, d'autre part, le personnage principal voyage vers un autre monde, reflet de la vigueur de ses perceptions.

L'envoûtement de l'œil conduit au truchement du regard qui, à son tour, pénètre l'invisible : «J'ai toujours l'impression», nous dit l'auteur, «dans ce cas-là que l'être absent *surgit* du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspense des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut⁹⁷. L'opération magique qui consiste à transformer un être naturel en un être surnaturel par l'intermédiaire d'un phénomène naturel se répète fréquemment dans le roman :

Cependant le soleil en déclinant peu à peu inonda directement la salle de ses rayons presque horizontaux, couronna les cheveux blonds de Heide d'un nimbe doré, et lui prêta l'espace d'une seconde la toute-puissante importance que communique le *contre-jour* aux personnages d'une scène animée non moins qu'à ceux des gravures de Rembrandt – les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent. *Il y avait quelque chose de changé.* (p. 61)

Le soleil illumine Heide et, aux yeux des deux personnages masculins, elle vient de se révéler comme appartenant à un monde autre, transcendantal. Mises en pleine lumière, des réalités habituellement cachées se laissent saisir par les sens et deviennent révélations. La vision de cette femme à *contre-jour* dépasse les données mêmes de la perception et lui confère une dimension sur-réelle. Il suffit que le soleil se reflète sur les cheveux de Heide pour que le personnage apparaisse autre, tout comme il suffit que les rayons du soleil se reflètent sur la mer pour que le paysage se déréalise.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁷ Julien Gracq, *Yeux bien ouverts, Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1989-1995, p. 853.

C'est par un mouvement à la fois vertical et horizontal de la nature même que la transfiguration s'effectue⁹⁸ et que l'invisible se laisse voir. Gracq cherche, ainsi, à faire vivre ses paysages en les illuminant de rayons de soleil et en démultipliant les ombres et les reflets, de façon à faire naître l'osmose entre l'espace physique et l'espace imaginaire. Par conséquent, il ne reste plus au lecteur qu'à choisir la place qu'il veut occuper devant ce paysage changeant et à se laisser voyager par l'écriture gracquienne.

Les séquences descriptives gracquiennes figurent donc un espace, apparemment, réel, mais, parce que les éléments qui le composent sont frappés d'incertitudes, il devient indéterminé, flou et se fait rêve. Bachelard ne nous a-t-il pas appris que «Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières»⁹⁹ ? Gracq pousse plus loin encore son intention et les fait bousculer jusqu'aux limites de l'humain. En somme, bien que l'espace gracquien conserve son rôle premier de support et de décor, il est néanmoins soumis à un mouvement de translation dès qu'il est placé au centre de l'imaginaire et se trouve investi d'une pluralité qui le rend ambivalent et ambigu.

Une constatation de Gaston Bachelard, dans *Le Nouvel esprit scientifique*, peut aider à comprendre la configuration de l'espace réaliste magique : «On ne trouve pas l'espace, il faut toujours le construire»¹⁰⁰, nous dit-il. Ce principe bachelardien peut également être retrouvé dans la démarche du parcours poétique d'Yves Bonnefoy. Dans *L'Arrière-pays*, aussi, l'évidence du monde se dérobe au profit de l'illusion. L'espace se structure autour de la dialectique de l'*Ici* et de l'*Ailleurs*, dont l'origine peut être retrouvée dans l'enfance même de l'auteur, dans deux endroits réels, Tours, la ville triste au quotidien maussade, et Toirac, le paradis des vacances d'été. Or, le clivage qui existe de l'*ici* et de l'*ailleurs* au sein de son roman n'est pas simplement un clivage de deux lieux extérieurs, mais de ses conséquences sur le lieu intérieur :

(...) mon enfance a été marquée – structurée – par une dualité de lieux, dont un seul, longtemps, me parut valoir. J'aimais, je refusais, j'opposais deux régions de France l'une à l'autre. (...)

D'une part, dans la ville où j'étais né, une expérience qu'il me fallait négative, et qui a réussi à modeler ma mémoire. De Tours avant la dernière guerre je ne revois que des rues désertes, et c'est vrai qu'elles l'étaient, en un sens profond. (...) Et le soir, aux

⁹⁸ C'est, d'ailleurs, aussi par les éclairs que la forêt acquiert son aspect ténébreux ;

⁹⁹ *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1991, p. 33.

dîners, sous l'ampoule jaune, je tentais de trouver le point mystérieux, dans le pain, où la mie commence, où finit la croûte, – bien vainement. Toutefois, ce faisant, j'anticipais au moins sur la nuit qui allait venir, nuit du départ en vacances, nuit énigmatique, sacrée, où, le train roulant régulièrement dans la campagne invisible ou traversant un tunnel ou s'arrêtant pour une minute aux abords silencieux d'une gare, je me demanderais, à peu près : est-ce ici que finit ce que je quitte, est-ce ici que l'autre monde commence ? (...) L'obsession du point de partage entre ces deux régions, deux influx m'a marqué dès l'enfance et à jamais. Et certes, parce qu'il s'agissait d'un espace mythique plus que terrestre, à l'articulation d'une transcendance. (pp. 100-102)

L'espace de l'enfance se trouve divisé en deux lieux distincts par l'émotion, par la sensibilité et par le souvenir du narrateur. Les images qui lui restent de Tours, sont marquées par la négativité, la désertion, la pauvreté, le silence, l'interdiction et l'incapacité à rêver ; en somme, l'enfermement éprouvé par le personnage l'empêche de s'évader vers un là-bas : «je regardais par les fentes des contrevents l'asphalte brûlant de juin, où allait ruisseler l'ondée de l'arroseuse municipale» (p. 101). L'horizontalité du paysage ne lui permet aucunement de chercher l'infini, de partir à la recherche d'un ailleurs.

Mais, lors du voyage vers Toirac, lors du parcours de cette ligne droite qui le conduit à l'autre pays, il essaie de découvrir la frontière entre les deux lieux : celle où il est prêt à abandonner la réalité et à entrer dans le rêve. Ce «point de partage» entre l'avant et l'après devient, d'ailleurs, une obsession poétique qui marque tous les écrits d'Yves Bonnefoy. Il quitte la réalité pour atteindre un espace désiré, fantasmé par l'esprit d'un enfant.

Lorsqu'il se remémore son arrivée à Toirac, des images de «plénitude» envahissent son esprit : la luminosité, la clarté, les couleurs, l'étendue du paysage et son relief varié, les bruits, la présence d'êtres vivants, la liberté que le personnage ressent le rendent heureux : «Toirac ne valait à mes yeux, je le vois bien maintenant, par ce que je croyais y aimer, et voilà déjà qui importe. Oui, je trouvais beau ce pays.» (p. 103).

Par conséquent l'enjeu du poète a souvent consisté à chercher la direction spatiale qui le conduirait à un *là-bas*, à un lieu où il trouverait l'unité. Mais la quête de l'unité passe, inévitablement, par une conquête sur l'extériorité, sur une image gravée en mémoire. Et, sans doute, cette fracture spatiale entre un *ici* et un *là-bas* doit-elle être résolue au niveau de la pensée, en faisant «appel à un 'arrière-pays' où l'oubli jouera un

¹⁰⁰ Paris, PUF, 1941, p. 127.

rôle capital»¹⁰¹. Mais, avant d'y parvenir, un long chemin doit être parcouru jusqu'à la découverte de la vérité.

Ainsi, au croisement de plusieurs chemins, l'inquiétude l'envahit lorsqu'il s'avance sur celui qu'il a choisi, de peur d'avoir laissé, derrière lui, le chemin qui le conduirait vers l'ailleurs tant souhaité¹⁰². Désireux d'atteindre un autre pays, il ne peut être heureux sur terre. Toutefois, le personnage sait aussi que ce chemin suivi par l'imagination, peut ne pas aboutir à un autre pays, qu'il n'est, en fait, que l'autre côté de ce pays-ci. A ce moment là, il reconnaît que «Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu» (p. 10). Le *là-bas* ne diffère-t-il sans doute pas grandement de l'*ici*, mais le narrateur-personnage doit en faire l'expérience.

Tout d'abord, avec un lieu pleinement désiré : Capraia. Le côté caché de l'île, issu du rêve, était le «vrai lieu» (p. 16) ; cependant, le jour où il a accès au secret, où il voit la face inconnue de cet endroit, il découvre que c'est «une terre de rien» (p. 17), qui appartient à «l'ici du monde». La souffrance, le désespoir s'accaparent de lui, mais l'espoir renaît dès qu'il pense à deux autres lieux qui sont prêts à être découverts et qui font déjà partie du songe : Zante et Céphalonie. Partagé entre «l'espérance» et le «leurre», il poursuit son voyage.

Mais voilà que l'osmose, jusque là impossible entre l'*ici* et le *là-bas*, a été atteinte par le peintre Piero della Francesca, dans sa peinture *Triomphe de Battista* : à l'arrière plan du retable, de «grandes plaines» et de «petites collines» (p. 18), Bonnefoy perçoit la fusion de «l'invisible et du proche» (p. 18) et comprend que «l'ailleurs est partout, le centre à deux pas peut-être» (p. 18). Mais la direction de l'espérance n'est pas la ligne droite, elle est déambulation où chaque pas lui donne une force nouvelle.

L'espace de Bonnefoy est un espace «agréatif»¹⁰³, où les noms de lieux ne renvoient jamais, si repérables soient-ils sur une carte, à rien de matériel puisqu'ils appartiennent d'emblée à l'expérience poétique de l'auteur. Il ne reste aucun doute que l'espace se trouve géographiquement délimité, mais il est éclaté et multiple, le but n'étant point d'en faire un

¹⁰¹ Daniel Leuwers, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 28.

¹⁰² Cf. *AP*, pp. 9-10.

cadre, de le transformer en décor. Par conséquent, le paysage, conçu comme description d'un lieu naturel, n'existe pas dans le roman de Bonnefoy, parce que, selon lui, il n'y a que la peinture qui est capable d'établir une représentation de la convergence de l'homme envers la matière : «la nature», nous dit-il, «nous aide à comprendre ce que nous offre la terre»¹⁰⁴. En effet, Bonnefoy, qui parcourt son chemin à la recherche du pays, du lieu idéal, le trouve représenté en peinture, mais il ne parvient nullement à l'atteindre, dans la mesure où il se situe dans l'insituable. «L'arrière-pays», nous dit Anne Mortal, «est bien 'ce' lieu que l'on ne cesse d'approcher et qui demeure un pas en arrière»¹⁰⁵. Peut-être le *là-bas* tant désiré est-il une «masse insituable sur les cartes au moins modernes d'une sorte de pôle dans l'absolu» (p. 25) et, par conséquent, le rêve d'une harmonie entre l'ici et l'ailleurs est-il purement illusoire. La hantise d'Yves Bonnefoy n'est, néanmoins, pas constante, il a des moments où le monde ici-bas lui suffit, où le combat entre les deux règnes s'amenuise.

Alors, il accepte le fait que l'arrière-pays n'existe pas et il coupe court aux illusions qui l'assaillaient : «je le sais bien, je l'ai toujours su» (p. 33), nous dit-il. Mais une autre réaction, irrationnelle cette fois, le pousse à chercher une justification :

Et je dirai d'abord que si l'arrière-pays m'est resté inaccessible (...), il n'est pas pour autant entièrement insituable, pour peu que je renonce aux lois de continuité de la géographie ordinaire et au principe du tiers exclu. (p. 33)

Il s'agit désormais, pour lui, de chercher à découvrir l'inconnu derrière les mots des «récits d'errance» (p. 34) : il voyage par les mots, il part en Toscane, au Tibet, au désert de Gobi et, parce que ces derniers pays ont la qualité de la distance, le rêve s'approfondit. Mais ces déplacements imaginaires n'ont de séduction que leur effet de convergence vers un autre lieu, celui de son enfance :

(...) ces plateaux et ces déserts n'ont à mes yeux tant d'attrait que parce qu'un événement de ma vie d'enfant a ajouté à leur séduction le prestige et l'appel d'un autre lieu de la terre. (p. 35)

¹⁰³ Espace «où les choses sont représentées dans un univers sans lien de continuité, morcelé», nous explique Anne Mortal dans *Le Chemin de personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 86.

¹⁰⁴ «Le peintre dont l'ombre est le voyageur», *Rue traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1995, p. 161.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 88.

C'est donc dans un «arrière-livre» que se situe l'arrière-pays : dans un petit récit, *Dans les sables rouges*, qu'il a lu à dix ans. Il parvient à en remémorer l'histoire, mais de «singuliers manques»¹⁰⁶ réédifient «le livre en une écriture seconde qui est, à sa manière, l'arrière-pays d'un pays désertique»¹⁰⁷. Le dynamisme de la mémoire et la vision d'un semblant de désert, le conduisent au souvenir d'un autre livre, *Magic and Mistery in Tibet* d'Alexandra David-Neel, qui le fait rêver au Tibet et à l'Inde. Sans doute a-t-il aimé *Dans les sables rouges* parce que la ville de Rome y est «la cité où se rejoignent toutes les routes» (p. 45) et *Magic and Mistery in Tibet* parce que ses espaces lui permettent de franchir la frontière et de rêver : «Ces pays du bouddhisme extrême sont trop lucides, ou pessimistes (mallarméens), ils disent que les lieux, comme les dieux, sont nos rêves» (p. 47). Grâce aux livres, il découvre que «l'ici et l'ailleurs ne s'opposent plus» (p. 53), que l'unité peut être atteinte dans l'inachèvement.

Un souvenir de ses voyages en Italie lui fit découvrir, grâce à Chirico, que «l'imaginaire, l'irréalité, l'impossible, en fait existait bel et bien, sur cette terre, sauf qu'il était renoué ici, recentré, rendu réel, habitable, par un acte d'esprit aussi nouveau pour moi que d'emblée [s]on bien, [s]a mémoire, [s]a destinée» (p. 63). Un récit vient, alors, se superposer à l'évocation du poète, qui s'intitule *Le Voyageur*. Ce livre, qu'il veut à «deux niveaux, plutôt qu'une ambiguïté», «où la raison finirait par circonvenir le rêve» (p. 84). Par l'écriture, il voyagerait où il n'est jamais allé, il vivrait les illusions qu'il avait eues en rêve. La première page, où devraient se trouver toutes les indications sur les origines du voyageur, est, par faute d'oubli, manquante. La seule information possible est très brève : «C'était la nuit, 'dans une ville de l'Est' (je n'avais pas à le mettre en doute) humide et silencieuse» (p. 86) ; l'espace est vaguement mentionné, mais, dès la deuxième page, la fluidité de l'écriture dépend de la force du souvenir. Au lieu de l'écriture correspond le lieu gardé dans la mémoire du poète :

il descendait lentement (moi, je voyais comme par-dessus son épaule) une venelle, aux pavés irréguliers et dé joints par une herbe pauvre, et très sombre, jusqu'aux abords d'un canal également sans lumière. (...) Il y avait, près du canal, des maisons, mais sans feu

¹⁰⁶ Le poète ne se souvient pas du nom de l'auteur et ayant contacté l'éditeur, ce dernier ne se souvient aucunement du livre.

¹⁰⁷ Cf. Daniel Leuwers, *op. cit.*, p. 30.

et quasiment invisibles ; rien qu'un vague reflet d'étoile sur l'eau qui ne coulait pas. (p. 86)

Par conséquent, l'écriture qui s'appuie sur l'oubli est une écriture seconde, où le présent prend le relais du passé pour se projeter dans l'avenir. Par l'imagination, l'écrivain peut atteindre d'autres variantes de la réalité, il peut traverser et entrer dans des lieux autres, mais il court le risque de suivre une direction beaucoup trop «imaginative et scellée» (p. 100) et il déchire ce récit, tout comme il avait déchiré son roman *L'Ordalie*.

En somme, toutes ces apories, traduites en termes d'espace, conduisent à la déception du poète. Parti dans l'intention de découvrir un lieu absolu, l'écrivain est passé, comme nous avons pu le constater, par «l'épreuve du leurre et de la déception»¹⁰⁸. Ayant pris conscience que l'impossibilité d'établir un choix au sein de cette structure binaire conduit «toujours à une relance inutile au-delà, à l'horizon»¹⁰⁹, il décide de dépasser l'énigme par «la composante oedipienne», qui marque la direction du «premier arrière-pays» (p. 100) : la dualité des lieux – Tours et Toirac –, qui a influencé toute son enfance, se résout lors de l'enterrement de ses grands-parents.

Ayant parcouru des lieux réels, lointains, à la recherche d'un rêve impossible à réaliser, tout bascule au moment où son regard parcourt l'horizon de Toirac, qui «se scinde subitement en deux ; au contact du double déchirement de l'horizontalité des tombes (...) et de la verticalité d'un arbre profilé à l'horizon (...) – c'est tout à coup toute la terre qui se *croise* sous le regard d'un jeune être éprouvant à ce signe 'la fin des années d'enfance'»¹¹⁰. L'arbre lui fait prendre conscience de la «réalité rugueuse» (p. 106), c'est-à-dire, de la mort, mais, n'ayant pas perdu la capacité de rêver, il en fait «la première borne qui divis[e] le visible» (p. 107). Patrick Née comprend la symbologie de l'arbre de la façon suivante :

¹⁰⁸ Patrick Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, PUF, 1999, p. 125.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 15-16. Bonnefoy nous dit «J'aurais dû être ici, dans le petit cimetière, non, je marchais là-bas, dans sa direction, m'arrêtant à quelques pas toutefois, m'abîmant dans l'absolu de sa forme et l'évidence du vide autour de lui, et des pierres. Isolé entre la terre et le ciel, figure intense bien définie, signe privé de sens, je pouvais reconnaître en lui un individu comme moi, qui savais désormais que le fait humain a pour racine la finitude» (AP, p. 106).

Ainsi, l'arbre de la communication de la terre et du ciel, de l'articulation de l'infini et du fini – arbre de la Connaissance même – loin d'arrêter la structure duelle dévalorisant l'ici du réel pour mieux idéaliser l'ailleurs du rêve, l'infiniise (...) ¹¹¹

Plus question donc d'opposer Toirac à Tours, puisque, si la finitude a atteint Toirac, l'infini peut rompre l'exil de Tours ; suffit-il d'être attentif aux signes : la découverte des quatre prépositions de lieu de la langue latine ¹¹² qui, selon lui, correspondent aux « quatre dimensions pour fracturer une unité – une opacité – qui n'était donc que factice » (p. 111), le conduit à lire la littérature latine et à s'évader vers une terre autre et à en rêver : Rome. Ce lieu, gardé dans sa mémoire au long des vingt dernières années, est « un arrière-pays obscur » d'un « simple centre visible » (p. 118) ; c'est un lieu réel, à l'aire définie et délimitée, qui s'est perpétué dans le temps et qui, par sa présence, lui permet de se souvenir de la fin manquante de *Dans les sables rouges* : le jeune archéologue rentre en France et aperçoit, lors d'un arrêt, la jeune Romaine qu'il essaie de rattraper, mais n'y parvient pas. Nous trouvons, dans ce récit en miroir, la terrible dialectique de la création esthétique qui menace le poète : « l'espace du rêve où, arrêté, on avance, où déjà on sait ce que pourtant on ignore – et où on feint de braver une 'mystérieuse frontière' parce qu'en fait on veut échapper à l'évidence d'une autre, celle qui impose à l'esprit le savoir de la finitude » (pp. 125-126), est la faille propre de celui « qui n'a pas l'acceptation simple de soi (pouvoirs autant que limites) pour naturelle ressource » (p. 127).

Lors d'un voyage de Grèce à Venise, il essaie d'exprimer la beauté *inconnue* du Sphinx vu à Delphes ; arrivé à Venise, il essaie de reproduire le « *sentiment inconnu* » perçu sur un visage, mais n'y parvient pas et y renonce définitivement. A ce moment là, il découvre que « La terre *est*, le mot *présence* a un sens. Et le rêve est, lui aussi, mais non pour les dévaster, les détruire, (...), car alors, se sachant le rêve, il se simplifie, et la terre advient peu à peu » (p. 149).

En somme le vrai lieu naît « d'un acte de foi » envers le mystère, où le référent a perdu ses amarres afin de faire rêver. Bonnefoy préfère, tout comme Poussin, « déceler dans la réalité toute simple les modèles capables de susciter la naissance à un monde sauvé de la perte et lavé de son empreinte » ¹¹³.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹² « pour dire où, il y a *ubi* (...) *unde* et *quo* (...) et *qua* (...) » (p. 111).

¹¹³ Daniel Leuwers, *op. cit.*, p. 34.

L'arrière-pays d'Yves Bonnefoy est à rechercher dans l'infiniment proche, dans la «réalité rugueuse», suffit-il de les faire converger vers le rêve ; l'écartèlement du poète entre «l'exil» et «l'arrière-pays» le conduit à la chute, qui rend à la terre celui qui a renié la terre et lui a préféré «l'Idéal». Celui qui cherche à comprendre cela est prêt à peindre *Moïse sauvé*.

Avec Michel Tournier, la problématique de Bonnefoy n'apparaît pas dans cette démesure, puisque nous subissons, dès lors, les effets d'un espace qui n'offre qu'absurdité et dérision. Dans *Le Roi des Aulnes*, les lieux ont volontairement souffert une inversion qui les a transfigurés : du collège de Saint Christophe au château de Kaltenborn, nous parcourons le trajet d'un narrateur sinistré et nous entrons dans un univers étrange qui n'est, en fait, que la transposition d'un univers réel.

Dès les premières pages du roman, le narrateur-personnage nous situe dans un espace concret : «Je m'appelle Abel Tiffauges, je tiens un garage place de la Porte-des-Ternes, et *je ne suis pas fou*» (p. 14). Or, le besoin qu'il a d'insister sur la santé de son état mental nous renvoie d'emblée à une contre-réalité et nous prépare au voyage vers la perversion. Il se présente, dès lors, comme un être asocial, amoral, et il attend que son destin se réalise :

Dessiné au néon dans le ciel humide et noir, le cheval ailé de *Mobilgas* jette un reflet sur mes mains, et s'évanouit tout aussitôt. Cette palpitation rougeâtre et l'odeur de vieille graisse qui imprègne toute chose ici composent une atmosphère que je hais, et dans laquelle pourtant inavouablement je me complais. (...) Mais si pour la deuxième fois je m'installe un stylo dans la main gauche devant cette page blanche – la troisième de mes *Ecrits Sinistres* –, c'est parce que j'ai la certitude que je me trouve, comme on dit, à un tournant de mon existence, et parce que je compte en partie sur ce journal pour échapper au garage, aux médiocres préoccupations qui m'y retiennent, et en un certain sens à moi-même. (p. 15)

Ses propos nous indiquent la direction du parcours initiatique jusqu'à la vérité : celle de gauche. Paris, la place de la Porte-des-Ternes, un garage : alors que la réalité des lieux dévalue d'immédiat l'imaginaire du lecteur, le discours tenu par Tiffauges l'y plonge abruptement. Or, c'est dans ce décor familier, au milieu de «livres de comptes et [de] vieux journaux» (p. 16) qu'il va subir la révélation : il sait écrire de la main gauche. Et c'est avec cette main qu'il va entreprendre ses *Ecrits sinistres*, où il métaphorise l'espace géographique.

Dans ses notes de la main gauche, Tiffauges commence par nous décrire sa trajectoire personnelle du collège de Saint-Christophe à Paris : les péripéties de son enfance scolaire dans cet internat de Beauvais annoncent les trois volets qui vont guider toute l'intrigue : le mal, la phorie et le feu. A onze ans, Tiffauges découvre la cruauté et la méchanceté – de Pelsenaire, son collègue, et des punitions du collège, dont la plus humiliante est l'*ad colaphum* – ; par l'intermédiaire de son ami Nestor, il apprend que porter un enfant peut rendre heureux : «Je ne savais pas, petit Fauges, que porter un enfant fût une chose si belle» (p. 68) ; et il constate qu'un de ses souhaits s'est réalisé :

Une image s'imposait à moi avec une insistance obsédante, celle des flammes qui s'élevaient soudain autour de moi dans la chapelle. Flammes de l'enfer certes, mais aussi flammes libératrices, car si Saint-Christophe brûlait, si le monde entier brûlait, mon malheur serait lui aussi englouti. (p. 87)

(...) et je devais faire ainsi ce jour-là la première expérience de l'incroyable cécité des autres au signe fatidique qui me distingue entre tous. Il était donc possible d'ignorer la relation évidente, éclatante qui unissait cet incendie et mon destin personnel ! (p. 89)

Le collège de Saint-Christophe est donc, avant tout, un endroit symbolique, dans la mesure où le destin d'Abel se trouve directement lié à la légende même du saint patron du collège : l'image mythique du géant Porte-Christ, saint Christophe, se retrouve projetée dans l'image de Nestor Porte-Abel qui, à son tour, préfigure l'image d'Abel Porte-Enfant¹¹⁴. Le réalisateur, Volker Schlöndorff, a, sans aucun doute, su capter la portée symbolique de certains épisodes de l'œuvre tourniérienne, c'est pourquoi son film débute avec la scène, en noir et blanc¹¹⁵, de Nestor portant Abel sur les épaules¹¹⁶. Par ailleurs,

¹¹⁴ Cf. le commentaire de Serge Koster, dans *Michel Tournier*, au sujet du rapprochement entre le mythe et les deux personnages tourniériens (Paris, Julliard, 1995 (1986), pp. 96-97).

¹¹⁵ Toute l'enfance de Tiffauges au collège est filmée en noir et blanc, nous pensons que ce choix du réalisateur ne tient pas tant du désir de différencier les deux étapes de la vie du héros, mais plutôt de la volonté de se maintenir en proche parenté avec les idées philosophiques de la fiction de Michel Tournier. Ce dernier veut suggérer, par l'image, les pensées mêmes d'Abel Tiffauges, qui considère que, grâce à la photographie, lors du passage de la couleur au noir et blanc, il s'effectue une inversion magique de la réalité. Le personnage nous dit, d'ailleurs, à un certain moment de son journal : «Dans l'inversion noir-blanc, les gris subissent eux aussi une permutation, mais de moindre amplitude, d'une amplitude d'autant plus faible qu'ils se rapprochent d'autant plus d'un gris moyen où les composantes noire et blanche s'équilibrent exactement. Ce gris moyen, c'est le pivot autour duquel tourne l'inversion, pivot lui-même immuable, absolu. At-on jamais cherché à définir et à produire ce *gris absolu*, réfractaire à toute inversion ?» (p. 156). Ce gris n'envahit-il pas l'écran de Schlöndorff ?

¹¹⁶ Dans cette partie du *film*, les épisodes se superposent les uns aux autres rapidement, sans qu'ait été respecté l'ordre de leur apparition dans l'intrigue romanesque : aussi, le réalisateur place-t-il l'épisode où

jouant avec le pouvoir de l'image, il oblige le regard du spectateur à s'arrêter pour deux fois sur la statue de saint Christophe : chaque fois qu'Abel Tiffauges monte les escaliers du collège pour subir l'*ad colaphum*, la statue impose sa présence comme signe avant coureur du destin du personnage, d'autant plus que, l'une des fois, un gros plan de celle-ci accompagne les prières mêmes du jeune héros :

Saint Christophe, je t'en prie, fait brûler l'école. Je souhaite qu'elle soit entièrement détruite par l'incendie. S'il te plaît !¹¹⁷

Tout comme Tournier, Schlöndorff semble vouloir graver cette image mythique dans la mémoire du spectateur et guider, ainsi, son interprétation.

Abel Tiffauges lèche la blessure au genou de Pelsenaire lors de la bataille où les plus forts portent les plus chétifs sur leurs épaules, alors que Tournier situe cet épisode, avant. Une guerre de boue entre les écoliers provoque une blessure au genou de Pelsenaire et celui-ci oblige Abel à la lui essuyer avec la langue : «La cuisse, le genou et le haut du mollet étaient uniformément sculptés dans un limon noir, vernissé qui eût été impeccable sans la plaie centrale, complexe et pourpre, ouverte au-dessous de la rotule. Il en suintait une coulée vermeille qui tournait à l'ocre, puis à un brun de plus en plus sombre en se mêlant à la boue. Ma langue fit le tour de la blessure qu'elle entourait d'une auréole grise. Je crachai à plusieurs reprises de la terre et des résidus de mâchefer. (...) J'y passai la langue rapidement une première fois, pas assez légèrement cependant pour ne pas provoquer un tressaillement qui souleva en rictus le bourrelet de muscle arrondi coiffant la rotule. Puis une seconde fois plus longuement. Enfin mes lèvres se posèrent sur les lèvres de la blessure et y demeurèrent un temps que je ne mesurai pas» (RA, pp. 28-29). L'œuvre littéraire se prêtant mal à l'adaptation cinématographique, certaines scènes en sortent appauvries, et cette dernière en est l'une d'entre elles : le réalisateur ne parvient nullement à faire passer l'intensité émotive que déclenche le roman. Nous ne pouvons, par ailleurs, pas oublier d'établir des rapprochements entre ces batailles et celles du *Grand Meaulnes*, d'une part, et celles des *Enfants terribles* et du *Sang d'un poète*, d'autre part. En effet, le narrateur du roman d'Alain-Fournier, raconte, ainsi, le «tournoi sanglant» des écoliers : «(...) les chevaux étaient les grands élèves chargés des plus jeunes grimpés sur leurs épaules. Partagés en deux groupes qui partaient des deux bouts de la cour, ils fondaient les uns sur les autres, cherchant à terrasser l'adversaire par la violence du choc et qui, perdant l'équilibre, allaient s'étaler dans la boue, le cavalier roulant sous sa monture. Il y eut des écoliers à moitié désarçonnés que le cheval rattrapait par les jambes et qui, de nouveau acharnés à la lutte, regrimpaient sur ses épaules» (GM, p. 92). Le personnage-narrateur tournierien narre la bataille de la sorte : «Les garçons les plus légers se juchaient sur les épaules des plus forts, et les couples ainsi formés – cavaliers et montures – s'affrontaient sans autre but que de se désarçonner les uns les autres. Les bras tendus des cavaliers formaient des lances qui visaient l'adversaire au visage et qui dans un second temps se transformaient en harpons, crochaient le cavalier au col et le tiraient sur le côté ou en arrière. Il y avait des chutes brutales dans le mâchefer, mais, parfois le cavalier, renversé en arrière, serrait entre ses genoux le cou de son cheval et luttait la tête au ras du sol, agrippant des deux mains les jambes des montures adverses» (RA., p. 66). De même, l'épisode de la bataille de boue de Michel Tournier peut être comparée à celle de la bataille de boules de neige coctéenne : nous y retrouvons la même violence ; le coq de la classe, Dargelos, est chez Tournier, Pelsenaire ; Paul se soumet à la méchanceté de Dargelos, tout comme Tiffauges obéit aux ordres de Pelsenaire ; et à la ressemblance du *Sang d'un poète*, un élève est blessé au genou. Le parallélisme entre ces épisodes finit par surprendre le lecteur, d'autant plus que la violence, présente dans chacune de ces œuvres, anéantit l'innocence de l'enfance et transforme tout jeu en un jeu pervers.

¹¹⁷ *Le Roi des Aulnes*, Volker Schlöndorff, Ingrid Windich – Studio Babelsberg / Renn Productions / France 2 Cinéma / Recorded Pictures Company, 1996.

L'espace où se déroule l'enfance de Tiffauges est donc un espace fermé, où le rêve prend le dessus de la réalité. Une fois adulte, les lieux semblent sortis de la réalité quotidienne, mais l'atmosphère y est étrange, puisque la divinité qui habitait Saint-Christophe – Nestor – hante chaque coin de cet espace clos :

Chaque fois que dans une voiture qui m'est confiée, j'aperçois vissé au tableau de bord le médaillon de saint Christophe, je songe au collège de Beauvais, et j'admire l'une de ces constances qui courent tout au long de mon existence. (...) Le collège Saint-Christophe, Nestor, puis ce métier de garagiste qui me replace sous le patronage du géant Porte-Christ... (p. 50)

Des indices – le teint bistre et les cheveux noirs du personnage, son prénom, Abel – annoncent le côté nomade du personnage. Sous son apparence sédentaire, se cache un quêteur qui attend que le destin joue son rôle :

(...) j'entretiens et je répare cet instrument par excellence de la migration, l'automobile. Et je prends patience parce que je sais qu'un jour viendra où le ciel, lassé des crimes des sédentaires, fera pleuvoir le feu sur leurs têtes. (...) Et moi, Abel, seul souriant et comblé, je déploierai les grandes ailes que je tenais cachées sous ma défroque de garagiste, et frappant du pied leurs crânes enténébrés, je m'envolerai dans les étoiles. (p. 51)

Il vit dans l'attente d'une «éblouissante découverte» qui transformera la réalité en rêve, et celle-ci va survenir dans le plus banal des lieux : près d'un triste garage d'une rue de Paris, il va porter un enfant dans ses bras, et tout autour de lui va se transformer :

J'aurais pu demeurer ainsi jusqu'à la fin des temps. Le garage du Ballon avait disparu avec ses poutres voilées de toiles d'araignée et ses verrières encrassées. Les neuf chœurs des anges m'environnaient d'une gloire invisible et radieuse. (p. 112)

Tiffauges est sous le charme et il a des visions : «Les neuf chœurs des anges m'environnaient d'une gloire invisible et radieuse. L'air était plein d'encens et d'accords de harpes» (p. 112). Désormais, un autre monde est prêt à surgir ; il est apte à capter l'invisible :

Quoi que je porte à l'avenir, de quelque fardeau précieux et sacré que mes épaules soient chargées et bénies, ma fin triomphale ce sera, si Dieu le veut, de marcher sur la

terre avec posée sur ma nuque une étoile radieuse et plus dorée que celle des rois mages.
(p. 117)

Désormais, il avance à grand pas sur le chemin de son destin et, au fur et à mesure qu'il s'en rapproche, l'espace s'agrandit à la dimension des sanglants événements historiques : la guerre et le nazisme.

La portée de la géographie est de prime importance dans cette œuvre tournérienne, dans la mesure où le destin du personnage se trouve étroitement lié à celui de l'Europe de l'Est : au sang et à la mort. Ainsi, alors que nous baignons dans l'enfance de Tiffauges, cette géographie apparaît métaphorisée, comme pour suggérer le futur du personnage :

La plaie d'où le sang continuait à sourdre étalait tout près de mes yeux sa géographie capricieuse avec sa pulpe gonflée, ses élevures blanchâtres de peau excoriée et ses lèvres roulées en dedans. (p. 28)

(...) Je ne saurais dire exactement ce qui se passa ensuite. Je crois que je fus pris de frissons, de convulsions même, et qu'on dut m'emporter à l'infirmerie. (p. 29)

Nous reprenons, une fois encore, cet épisode de la blessure de Pelsenaire, parce qu'il nous permet de bien distinguer l'association que l'auteur établit entre le corps humain et la géographie : Tiffauges, envoûté par le relief de la blessure et par le sang qui en coule, succombe sous l'extase¹¹⁸. Jonathan F. Krell explique, ainsi, la raison de cette association entre la géographie et la blessure au genou de Pelsenaire :

Ce sont en effet des rapports de force, de maître esclave qui lient Pelsenaire – physiquement typiquement aryen – et Abel, avec son «visage bistre où il y avait de l'arabe et du gitan». Abel apprécie la «force physique» du blond Pelsenaire, ainsi que ses «admirables godillots cloutés», annonces sombres de l'attirail militaire nazi qui va séduire la jeunesse allemande¹¹⁹.

Le destin de Tiffauges est donc intimement lié à l'inversion maligne de la guerre et nous l'y accompagnons, mais dès que «l'existence intime du héros [coïncide] avec le tissu événementiel de l'Histoire [...] nous abandonnons 'la gaucherie' du journal privé pour

¹¹⁸ Tiffauges nous dit bien : «Enfin mes lèvres se posèrent sur les lèvres de la blessure et y demeurèrent un temps que je ne mesurai pas» (pp. 28-29).

mettre nos pas dans ceux des autres hommes emportés par la tourmente de la guerre»¹²⁰. Nous accompagnons, maintenant, une narration à la troisième personne, où la présence du romancier se laisse percevoir.

Abel Tiffauges, nous dit le narrateur, est envoyé à Erstein, près de Strasbourg, «entre la nationale 83 et la rive du Rhin» (p. 184), mais il ne prend pas part à cette guerre, puisque ces signes lui demeurent étrangers. C'est, néanmoins, à cet endroit que va s'initier son expérience de la phorie : il parcourt l'Alsace à la recherche de pigeons et sa gorge se noue d'émotion chaque fois qu'il en porte un dans ses mains. L'espace n'est donc plus circonscrit, mais ouvert sur l'extérieur, afin de permettre la quête du héros dans cette nature qui reflète le cauchemar de la France :

Le soleil qui brillait dans un ciel sans nuages, les paries émaillées de fleurs, les arbres
vermeils au feuillage murmurant, tout semblait vouloir entourer le naufrage de la France
d'un décor triomphal et tendre. (p. 202).

La réalité des lieux s'impose par son historicité : les chemins parcourus par le héros sont marqués par l'épouvante de la guerre, c'est-à-dire par l'exode : en passant par Epinal, la Moselle, Thaon, la route nationale 57, il subit la vision de cette débandade humaine¹²¹ et se sent partagé entre «l'épouvante et la jubilation» (p. 203). Seule la forêt plonge dans «une atmosphère de calme et bucolique bonheur» (p. 204) – préfigurant, déjà la forêt prussienne.

Arrêté par les Allemands, il est fait prisonnier à Strasbourg, puis il est envoyé en Allemagne : son destin personnel était donc très solidement structuré – «rectiligne», «imperturbable», «inflexible» –, puisqu'il avait toujours su que «sa vérité était à l'est» (p. 211). Tiffauges est épris d'une immense joie de quitter «Paris et la France», «le Ballon et les Ambroise», «Beauvais et le collègue» (p. 215). En somme, de laisser son passé.

Bien que se dirigeant vers le camp de Moorhof, il éprouve, à la vue de cette terre nouvelle, un profond sentiment de liberté qu'il n'avait jamais ressenti auparavant. Il subit les effets de l'inversion du camp : «Les clôtures de fils de fer étaient des murs

¹¹⁹ «Et Tournier crée Prusse-Orientale : l'imaginaire géographique dans *Le Roi des Aulnes*», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier, Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 37.

¹²⁰ Serge Koster, *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995 (1986), p. 46.

¹²¹ Cf. RA, pp. 203-204

transparents» ; les «miradors semblaient inviter à fouiller l'horizon» ; «il se sentait arrivé quelque part, et une certaine sécurité lui était offerte» (p. 220). Le village de Moorhoff est localisé avec précision sur la carte de la Prusse-Orientale, afin de prouver son existence, mais, le lecteur a du mal à reconnaître cet endroit, puisqu'il est déformé par la vision du personnage :

Ce village de quatre cents âmes se trouvait à une dizaine de kilomètres d'Insterburg à l'ouest et de Gumbinnen à l'est, au bord d'un cours d'eau, l'Angerapp, qui confluaient à Insterburg avec L'Inster pour former la Pregel. (pp. 220-221).

Le héros attend donc *quelque chose* de ce pays qu'il commence à aimer, dont le paysage, noir et blanc, est porteur de signes. Et c'est précisément au cœur de cette contrée qu'il découvre son «Canada», c'est-à-dire, son lieu idéal : une cabane abandonnée en plein cœur de la forêt. Mais, avant d'y arriver, il doit surmonter les obstacles qui se présentent à lui :

Il lui semblait avoir été transporté dans un autre pays, sur une autre terre, sans doute parce qu'il avait échappé à l'atmosphère du camp, mais aussi grâce à l'étrangeté de la voie à demi souterraine qui l'avait mené jusque-là. Il suivit un sentier sablonneux qui serpentait à travers un tapis de bruyère, il dévala une combe, escalada un talus, et découvrit ce qu'il cherchait : au bord d'une lisière où les premiers colchiques mettaient des touches mauves, une hutte de rondins, posée sur un socle de pierre, porte close, fenêtre close, semblait de toute éternité attendre sa venue. (p. 230)

Ce lieu devient sien et il s'y laisse aller au plaisir de la solitude et du rêve : cet endroit n'est, en fait, qu'une nouvelle étape vers la liberté au sein même de la captivité. Il va partager cette cabane avec un être extraordinaire, qui n'est en fait que son double, l'*Unhold*. Il est prêt à atteindre la plénitude, et il le sait : «Il avait la certitude qu'un changement aussi éclatant de la terre prussienne annonçait nécessairement pour lui une nouvelle étape et des révélations décisives» (p. 239). Sur cette terre, où il s'est émancipé, il est désormais capable de lire les lignes de son destin.

Pour Tiffauges, la frontière qui sépare la France de l'Allemagne est plus qu'une frontière géographique, elle est le passage vers le «*pays des essences pures*» (p. 242), vers le monde des allégories. La Prusse-Orientale va donc être soumise à une interprétation tiffaugéenne qui va l'élever à une puissance supérieure et méconnue jusque-là.

Dans l'horizontalité de ce paysage prussien, les signes se font nombreux et Tiffauges va essayer de les décrypter. Tout comme les plaines et les forêts, les tourbières possèdent, elles aussi, dans leur profondeur, leurs secrets, leurs énigmes et le personnage va tâcher de les découvrir. Un être mythique, au visage «barré par un mince bandeau qui lui couvrait les yeux», où «Une étoile de métal doré à six branches était fixée sur ce bandeau, entre les deux yeux» (p. 251), émerge des profondeurs de la terre pour communiquer avec le personnage. Tout comme l'*Unhold*, le Roi des Aulnes est un symbole sacré, chargé de signes prémonitoires ; il est un «messenger de la nuit des temps» (p. 254). Mais, alors que pour le professeur d'anthropologie et d'archéologie de Königsberg, chargé des fouilles des tourbières, la signification du bandeau avec une étoile, placé sur les yeux de la momie, est impossible de déchiffrer ; pour nous, lectrice, c'est un signe du destin de Tiffauges : «On aurait dit qu'il s'efforçait d'imprimer ses traits dans sa mémoire afin de pouvoir le reconnaître s'il venait à le rencontrer» (p. 255).

La dilatation de l'espace continue, afin que puisse se réaliser l'initiation de Tiffauges. Son destin le conduit jusqu'à Rominten, lieu de contradictions et d'inversions :

Ils abandonnèrent la Mercedes officielle dans une maison de garde, et poursuivirent dans un cabriolet de chasse tirée par un alezan trakehnien. Ainsi évitait-on autant que possible de violer la pureté de la nature en introduisant des engins motorisés dans l'enceinte de Rominten. (p. 263)

Mais ce lieu est également porteur de signes :

La nuit était tombée lorsqu'ils s'arrêtèrent devant la maison de fonction de l'Oberforstmeister, une villa à véranda couverte de vieilles tuiles dont les pigeons étaient couronnés par des massacres de cerfs. (p. 263)

Le héros s'y construit son propre mythe, un univers complètement imaginaire victime d'une inversion maligne. Il croit trouver des grilles de déchiffrement partout où il regarde et il l'applique à son destin même :

Lorsque les grandes portes s'étaient refermées derrière lui et qu'il s'était enfoncé pour la première fois sous le dais fauve des frondaisons de Rominten, Tiffauges avait compris qu'il pénétrait à l'intérieur d'un cercle féerique sous la conduite d'un magicien subalterne, reconnu cependant par les esprits du lieu. (p. 264)

Il considère, par exemple, que l'ordre qu'on lui donna de tuer des chevaux d'équarrissage, afin d'alimenter les boutées de sangliers, est cruelle, mais porteuse de signification et, par conséquent, bénéfique. Son voyage dans la Prusse-Orientale le mène au plus profond des ténèbres, mais il est persuadé qu'il parviendra à rejoindre «la nuit immémoriale du Roi des Aulnes» (p. 271). Cet espace vierge hyperboréen, lieu mythique par excellence, se trouve, néanmoins, envahi par des références historiques à la Deuxième Guerre Mondiale, qui le rendent réaliste magique.

Le personnage se révèle et s'accomplit par le voyage dans la Prusse-Orientale, de sorte que, par delà les aventures insolites, l'auteur prétend révéler un autre voyage : celui de l'existence de l'homme. Porté en avant par un pressentiment, Tiffauges avance dans le plat territoire prussien et aperçoit la «silhouette massive et tabulaire» (p. 308) de Kaltenborn, dont les signes prolifèrent : «une citadelle rude et sans grâce, aux teintes rougeâtres et noires arme de guerre, conçue et construite par des hommes indifférents à la joie et la beauté» (p. 309). L'atmosphère qui se dégage de cette forteresse est de mort, d'autant plus que, comme nous l'explique Mariska Koopman-Thurlings, les châteaux «constituent un terrain vague, un *no man's land*, entre le monde quotidien familier et l'au-delà, la mort»¹²² et sont donc des lieux où l'inusuel peut exister. Ce lieu a subi une inversion maligne qui l'a perverti, mais la mauvaise vision, la perception et le rêve de Tiffauges l'empêchent de la reconnaître comme telle

En quête de sa propre signification, le personnage poursuit donc un chemin semé d'embûches et d'obstacles qui le mène à la forteresse :

Ce n'était pas une promenade facile, car si un étroit sentier serpentait le long de l'enceinte, il était fréquemment coupé par des avancées de roche ou de maçonnerie, et il fallait descendre à flanc de montagne et remonter, lorsque l'obstacle était contourné. (...) Il trouva ce qu'il cherchait à la base de l'éperon de la grosse tour, mais il dut pour y parvenir se couler dans un fourré de ronces, de sureau, de viorne, et de saxifrage que des lianes de lierre tombant de la paroi de pierre rendaient plus impénétrable encore. (p. 310)

Poussé de l'avant par le désir de découvrir une «signature» de son destin, il aperçoit des étendards rouges à croix gammées balayés par le vent, mais le héros n'est

véritablement attiré que par la statue d'un Atlante portant une tour et tout le château avec elle, comme si celle-ci avait été incrustée pour le recevoir. Cette portion d'espace confirme la singulière vocation de Tiffauges, puisque le rappel périodique d'autres visions semblables avait déjà orienté personnage et lecteur dans leur interprétation.

L'errance du héros le conduit donc à la libre réalisation de son destin au sein des confins hyperboréens de la Prusse-Orientale et, plus précisément, de la Napola du château de Kaltenborn. Le vieil aristocrate Kommandeur Herbert von Kaltenborn a compris que Tiffauges vit dans les symboles et il l'avertit de leur puissance :

Vous avez cru découvrir dans l'Allemagne le pays des essences pures où tout ce qui se passe est symbole. Et vous avez raison. D'ailleurs, un homme marqué par le destin est voué fatalement à finir en Allemagne (...) Mais il vous reste beaucoup à apprendre. (...) Les signes sont forts, Tiffauges, ce sont eux qui vous ont amené ici. Les signes sont irritables. Le *symbole* bafoué devient *diabole*. Centre de lumière et de concorde, il se fait puissance des ténèbres et de déchirement. Votre vocation vous a fait découvrir la phorie, l'inversion maligne et la saturation. Il vous reste à connaître le comble de cette mécanique des symboles, l'*union de ces trois figures en une seule qui est synonyme d'apocalypse*. (p. 404)

Le voyage de Tiffauges se termine donc en plein milieu d'un cataclysme insensé, où son ensevelissement dans la tourbière, portant un enfant juif sur ses épaules, représente une mort sacrificielle. Le roman se termine par un retour symbolique sur le collège de Saint-Christophe et sur Nestor et ce resserrement de l'espace vise la mythification du personnage : Tiffauges devient, tout à la fois, le reflet de saint Christophe et du «Roi des Aulnes» et de anti-héros qu'il fut, il acquiert, désormais, le statut de héros légendaire.

C'est dans ce «paysage de l'absolu»¹²³ de la Prusse-Orientale, dans ces lieux transfigurés par l'histoire qu'un personnage va prendre conscience du monde et se découvrir.

Ce serait sans doute exagération de rapprochement que d'affirmer que le personnage greenien tient également de la perversion et que son monde est aussi celui de l'inversion maligne. Or, il est tout de même vrai que Manuel, tout comme Tiffauges, a le sentiment de

¹²² *Vers un autre fantastique : Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1995, p. 197.

¹²³ Cf. Le texte de Kirsty Fergusson, «Le paysage de l'absolu», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991, pp. 135-146.

ne pas avoir trouvé la forme même de sa vie et que, par conséquent, le sommeil et le rêve sont, pour lui, une façon d'atteindre l'absolu. Dans *Le Visionnaire*, le héros ne parcourt pas un autre territoire, un autre pays, il essaie tout simplement de découvrir la liberté à partir d'une géographie intérieure.

Wolfgang Matz essaie de nous expliquer que la fascination des romans greeniens tient à une particularité spécifique qui «réside précisément dans cette simultanéité entre la puissance visionnaire, onirique, et la description réaliste minutieuse des lieux et des personnages»¹²⁴. Le décor et l'atmosphère du roman de Green sont, en grande partie, authentiques, réels, puisqu'ils sont tirés de l'expérience même de l'auteur, des choses vues et gardées dans sa mémoire, comme le jardin du Cours Sainte-Cécile, rue Singer, à Passy.

Le cadre du *Visionnaire*, un milieu provincial¹²⁵, est évoqué avec précision et chaque détail du décor le fait vivre devant nos yeux :

On donna donc à mon cousin l'une des plus vastes chambres de la maison ; ses fenêtres s'ouvraient sur une courette où deux petits marronniers laissaient tomber leurs fleurs, puis leurs feuilles, dans l'eau d'un minuscule bassin ; des pots de géraniums étaient alignés contre le mur le mieux exposé ; il y avait, aussi, je m'en souviens, un oranger malingre dans une caisse verte, un peu plus rabougri chaque année (...) (p. 17)

Le réalisme de cette description ne laisse aucun doute : nous sommes en face d'une maison provinciale et bourgeoise¹²⁶ qui ne peut qu'héberger des êtres réels. Or, la description greenienne atteint, parfois, le grotesque, afin de nous montrer le pessimisme, la désillusion de la réalité extérieure :

Le magasin où travaillait Manuel passait pour l'un des plus anciens de la ville. Il occupait tout le rez-de-chaussée d'une maison étroite bâtie en pierre volcanique d'un assez vilain ton gris et percée de hautes fenêtres sans encadrements, ni barres d'appui,

¹²⁴ Julien Green : *Le Siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1998 (München, Edition text + kritik, 1997), p. 31.

¹²⁵ Julien Green explique, ainsi, son choix pour une région qu'il connaît mal : «(...) il y a quelque chose de terrible dans les existences de province où tout conserve le même aspect quelles que soient les modifications de l'état de l'âme» (Propos tenus par Green dans un entretien avec Melchior-Bonnet, «Avec Julien Green», *Sept*, 3^e année, n° 108, 20 mars 1936, p. 10). Ce décor fournit donc un point d'attache pour le personnage, il lui donne un sentiment d'apaisement, mais ceci n'implique néanmoins pas que le gouffre qui les sépare débouche sur une rupture. L'énigme de l'œuvre réside précisément dans cette opposition entre la matière et l'esprit à laquelle Manuel se heurte constamment. La réalité extérieure lui est étrangère, c'est pourquoi il va se réfugier dans le domaine de l'hallucination.

ni volets, ce qui prêtait à cette façade une austérité sinistre. (...) mais tout le monde savait que vingt-cinq ans plus tôt on égorgeait des porcs dans la courette de la maison et que la boutique, avant d'abriter les mânes du grand Corneille, appartenait à un charcutier.

Pour effacer ce souvenir, M. Ernest, qui acquit la maison entière à la mort de son dernier occupant, fit repeindre la boutique en noir, dedans comme dehors. Basse et toute en profondeur, elle ne recevait de lumière que pendant la belle saison. (...) Les murs disparaissaient sous les livres rangés avec soin dans les rayonnages ; un escabeau, qui provenait de l'ancien fonds de la charcuterie, servait à atteindre les volumes autrement inaccessibles, (...) nos classiques. (pp. 29-39)

La librairie où travaille Manuel révèle, sous les apparences, un autre monde, celui d'«un *au delà* des illusions de la vie quotidienne»¹²⁷. La précision avec laquelle il décrit l'espace nous offre plus précisément une transition entre le réel et l'irréel, puisqu'elle finit par évoquer ce qui peut à peine être décrit : un sentiment, une sensation, une perception. Le narrateur nous donne, d'ailleurs, un avis : «ce qu'on appelle une vue perçante engendre infailliblement une certaine paresse d'observation ; mais soyez sûr que l'homme qui cligne des paupières pour lire son journal voit tout» (p. 30). Une attention quelque peu soutenue à l'«escabeau» et aux poutres taillées par la hache¹²⁸ transforme le banal, le quotidien et déclenche le sentiment d'être poussé vers un autre monde : l'espace de la librairie, ainsi percé par un regard curieux et avide de mystère, laisse tomber son voile et révèle un autre espace, qui est celui de la charcuterie.

En d'autres termes, les lieux du *Visionnaire*, parce qu'ils sont minutieusement décrits, nous placent dans une illusion de réalité et nous nous y laissons volontairement prendre, nous nous laissons ensorceler par les apparences pour partir à la dérive de la vérité. Ainsi, lorsque le narrateur décrit une réalité visible, il prétend, surtout, révéler une réalité cachée :

Des photographies se bouscullaient sur la cheminée, au pied d'une potiche d'où sortait un bouquet de plumeaux bleus et rouges. Tous les abat-jour étaient drapés comme des danseuses. Cette confusion extraordinaire faisait penser à certains paysages sous-marins

¹²⁶ Les géraniums sont, par excellence, des fleurs provinciales et bourgeoises. Le choix de ce détail, de la part de l'écrivain, n'est donc pas innocent.

¹²⁷ Pierre Brodin, *Julien Green*, Paris, Editions Universitaires, 1957, p. 46.

¹²⁸ Cf. V., p. 30.

où la matière semble devenue folle, où la lumière se meut dans un riche et magique désordre. (p. 124)

Chez Green, la transfiguration de l'espace se doit donc à «l'arrachement du regard»¹²⁹ sur un détail, sur une particularité de la réalité environnante – le désordre des bibelots – et le lieu – une maison, celle de Berthes – devient un endroit singulier, énigmatique où les objets eux-mêmes semblent animés d'une puissance secrète¹³⁰. Le romancier s'attache donc à décrire le réel avec une minutie sélective pour le rendre hallucinatoire, voire magique :

La lumière incertaine, un profond silence et l'immobilité absolue de ces bois me rendirent bientôt ma gravité. Tout autour de nous, le terrain jonché de feuilles mortes montait à perte de vue, entre les chênes dont la voûte sombre et compacte nous dérobaient le ciel. (p. 127)

La sensation de malaise que nous éprouvons lors de la lecture de cet épisode tient du fait que l'univers que nous y trouvons est tout à la fois familier et inconnu. Derrière cette peinture du monde visible se cache l'univers intérieur et invisible du personnage qui le décrit et, par conséquent, un sentiment de dépaysement commence à envahir le lecteur. Incapable de comprendre le monde où il se trouve, Manuel y est étranger, c'est la raison pour laquelle la peinture qu'il nous en donne reflète cette étrangeté.

Mais, alors que, dans l'extrait ci-dessus, le décor – le bois, un terrain couvert de feuilles mortes, des hauts chênes – peut être parfaitement identifié comme étant naturel, puisque c'est l'atmosphère elle-même – que suscitent les adjectifs «incertaine», «profond», «absolue», «sombre et compacte» et le verbe «dérober» – qui gère l'étrangeté. Selon Wolfgang Matz, la peinture greenienne du monde entraîne «irrésistiblement même celui qui ne partage pas cette lugubre vision du monde»¹³¹, parce qu'elle a la particularité de combiner la «puissance visionnaire, onirique, et la description réaliste minutieuse des lieux

¹²⁹ Cf. Philippe Derivière, *Julien Green : Les chemins de l'errance*, Bruxelles, Talus D'approche, 1994, p. 22.

¹³⁰ Brian T. Fitch fait également référence au rôle des objets dans l'espace greenien : «Dans cet univers romanesque, les objets jouent un rôle discret mais certain. Parfois, un accord semble s'établir entre l'homme et les choses qui l'entourent. (...) Ainsi, il existe une mystérieuse correspondance entre les personnages et les objets qu'ils côtoient depuis de nombreuses années, de sorte que ces objets peuvent servir d'interlocuteur dans un dialogue qui n'en est pas un, puisque c'est le personnage qui se parle à lui-même (...)», («Temps, espace et immobilité chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n° 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 95-96)

et des personnages. Rien de fantastique (...) la réalité elle-même brille de l'éclat de la vision, et elle devient d'autant plus étrange et terrorisante qu'elle conserve fidèlement l'apparence du monde de tous les jours»¹³².

Ainsi, et contrairement à certaines des autres œuvres qui ont également été l'objet de notre étude – *Le Grand Meaulnes*, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, *Le Roi des Aulnes* –, il existe une condensation de l'espace dans ce roman greenien : l'action se déroule dans l'espace réduit d'un village : entre une maison, une école, une librairie, le pré l'Héritage et le bois de Combe – aux alentours. A leur tour, chacun de ses endroits se trouve également balisé, délimité, pour renforcer l'idée d'emprisonnement du personnage masculin :

Et malgré ma fatigue, je me mis à courir et parvins avant lui à l'Héritage. On appelait ainsi un pré de forme irrégulière qui s'étendait sur toute la longueur d'un plateau légèrement incliné ; le mur bas qui marquait les limites était fait à la mode de chez nous, c'est-à-dire avec de grosses pierres posées les unes sur les autres. (p. 58)

Il semblerait donc que l'auteur ait voulu enfermer son personnage Manuel dans cet espace limité, afin de mieux le faire voyager par le rêve. Beaucoup plus soucieux de la vie intérieure du personnage, de sa souffrance, que de le faire voyager vers des contrées lointaines, les lieux où se déroule l'action sont à la mesure de ses angoisses et de sa douleur¹³³.

Entraîné par l'illusion, les seuls déplacements physiques effectués par Manuel – à l'Héritage et au bois de Combe – se terminent par le désespoir : il n'y a pas d'issue possible dans ce monde-ci ; il ne peut être heureux, dans la mesure où il ne parvient à réaliser ses rêves, c'est pourquoi il laisse aller son imagination vers un ailleurs, où ses rêves atteignent tout leur paroxysme : le château de Nègreterre. Le personnage, parce qu'il cherche «à saisir une réalité qui se situe au-delà du visible»¹³⁴, se crée, par le rêve, un monde autre, à son image.

¹³¹ Julien Green : *Le siècle et son ombre*, op. cit., p. 31.

¹³² Ibid..

¹³³ Le monde devient le reflet de l'état d'âme du personnage, une projection de celui-ci sur la réalité extérieure (voir, à ce sujet, Brian T. Fitch, op. cit., p. 96).

¹³⁴ Otília da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l'univers de Julien Green: Ambivalence et antithèse dans l'imaginaire greenien*, Thèse de Doctorat en Littérature Française du XX^e siècle, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1993, p. 143.

Ces déplacements par la pensée «qui font apparaître dans l'espace 'réel' du roman d'autres espaces 'imaginaires' qui s'emboîtent dans les premiers»¹³⁵, font partie d'un mouvement qui rythme le roman. Ce dernier semble donc être structuré autour de deux plans spatiaux qui, une fois entrés en fusion, confondent le lecteur. Ainsi, dès l'ouverture du roman, le récit de Marie-Thérèse se charge de nous convaincre de la réalité du château : «Le plus extraordinaire, c'est que ce château existait vraiment» (p. 14), mais elle nous prépare également à l'hallucination de Manuel et à son récit extraordinaire :

(...) il subissait dans l'esprit de Manuel les déformations les plus caractéristiques. La réalité ne le gênant plus, il le reconstruisait à sa guise (...) (p. 14)

(...) j'entrevois un monde à la fois violent et poétique, éclairé d'une lumière plus impérieuse que la nôtre ou plongé dans une ombre que mes regards ne perçaient pas. Il allait et venait à son aise, là où le cœur me manquait d'effroi. (p. 16)

Le château imaginaire est à l'image de la nature secrète de Manuel et il n'y a que cet endroit pour le rendre heureux. Une fois happé par l'esprit, ce lieu est filtré par la vraie stature du personnage et se fait autre. Green a, sans doute, voulu «enfermer dans cette vision le personnage et le lecteur avec lui»¹³⁶. Ce château, bien que ressenti par Manuel comme autre, fait néanmoins partie du milieu dans lequel il vit, du quotidien. Des paroles lui échappent, issues du rêve :

Je me souviens de certaines fins d'après-midi où Manuel me parlait du château d'une voix tout à coup si grave que j'en demeurais interdite. Il me décrivait les arbres sous lesquels la nuit venait plus vite et faisait plus noir (...) (p. 15)

Je devinais obscurément que le château hébergeait avec ses habitants fictifs toute la tristesse de Manuel. Derrière les murs de pierre volcanique, il logeait ses craintes, ses désirs, leur prêtant un visage et une voix, (...) j'entrevois un monde à la fois violent et poétique, éclairé d'une lumière plus impérieuse que la nôtre ou plongé dans une ombre que mes regards ne perçaient pas. (p. 16)

¹³⁵ Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1989 (1972), p. 104. Cette affirmation concerne l'œuvre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, mais nous jugeons qu'elle peut également servir à expliquer le rêve dans l'œuvre greenienne.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 109.

Mais «le fardeau de la vie réelle» reprend le dessus et Manuel continue à souffrir son triste sort. La cohabitation avec la réalité devient de plus en plus difficile, de plus en plus pénible, toutefois, les liens qui l'unissent au monde sont si tenaces qu'ils ne se rompent sans que puisse être évité un heurt : la mort. La souffrance le maintient prisonnier de la réalité et l'empêche d'atteindre une autre dimension, la dimension onirique, parce qu'elle le cloisonne dans son corps, c'est-à-dire, dans le domaine matériel.

Or, un phénomène vient altérer cet état de chose et lui permettre de franchir cette barrière qui lui semblait infranchissable : s'étant jeté follement sur la petite Edmée, il est poursuivi par le clergé et souffre une profonde humiliation ; son geste n'est pas compris par le monde extérieur et sa souffrance atteint le paroxysme ; il est à un degré près de la folie. Aussi, comprend-il que la seule issue possible est ailleurs :

Ces constatations m'abattirent et j'eus toutes les peines du monde à ne pas pleurer, quand l'idée me vint que le coin de terre ferme que je cherchais tout à l'heure était peut-être là, dans la perfection de mon dénuement. Je ne puis dire quel réconfort j'éprouvai en cette minute ; (...) (p. 141)

Dans les heures de détresse comme celles-là, j'avais, il est vrai, une ressource, mais si étrange que j'hésite à en parler. C'était un jeu, un jeu puéril, auquel je me livrais autrefois avec Marie-Thérèse, (...) je cherche à tromper l'odieuse lenteur de la vie en rêvant à *ce qui aurait pu être*. (p. 142)

Devant cette situation pénible, il décide de remodeler le monde extérieur et de partir, par le rêve, à un endroit qu'il avait déjà créé auparavant avec Marie-Térèse : au château. Sa douleur se trouvant, sur cette terre, faite de matière, «La seule solution possible», nous dit Brian T. Fitch, est donc d'effectuer une séparation entre le corps et son contexte spatial, ce qui lui permettra d'effacer au moins le monde extérieur, lieu de son humiliation et cause de sa peine¹³⁷. Dans le *jeu du château*, le personnage n'efface donc pas le monde extérieur, mais il le métamorphose de façon à «établir un lien entre les deux, une sorte de sphère ontologique de transition»¹³⁸. Pour sortir de l'impasse qui l'empêchait de s'évader, il se concentre sur un espace imaginaire, onirique : le château de Nègreterre. Green considère, d'ailleurs, que son roman a déraillé, lorsqu'il s'aperçoit que le château n'est, en fait, qu'un

¹³⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 108.

lieu imaginaire inventé par Manuel. L'imagination de l'écrivain, travaillant par à-coups, ne sait pas où va la guider cette confrontation avec la réalité extra-littéraire.

Dans ce décor sinistre, une suite de tableaux fantasmatiques semblent sortir de l'espace physique pour former un espace onirique où autrui n'a pas de place : cet univers ne possède que deux dimensions – celle de la vie intérieure de la rêverie et celle du monde extérieur – qui forment une dialectique.

Le château de Nègreterre est donc une construction de l'esprit de Manuel, c'est un espace idéal où il peut vivre une vie fictive. L'architecture médiévale, le matériau de construction – la pierre volcanique – symbolisant le feu pétrifié, la nature sombre qui l'entoure lui donnent un aspect tragique et suscitent l'effroi. Il est fait à la dimension même des malheurs et de la tristesse de Manuel. Annie Brudo envisage la fortification comme «une représentation et projection de soi, l'entité totalisante de tous les fantasmes magnifiés dans une vision où triomphe l'image dominante de la mort»¹³⁹.

L'ambiguïté de ce roman se situe dans le fait que cet espace onirique possède des propriétés proches de l'espace réel et perturbe le lecteur, qui se croyant encore en pleine réalité quotidienne, se sent perdu. Le château de Nègreterre est, avant tout, un espace mental où l'espace physique se trouve projeté et il est le résultat du dédoublement du personnage, c'est-à-dire de la dissociation entre corps et esprit. Le corps est laissé sur terre ferme, alors que l'esprit voyage, par le rêve, vers un univers plus libre et plus accueillant : une terre d'élection.

Lieu enchanté, Nègreterre l'est par la force de l'imagination ; lieu magique, aussi, par la puissance onirique du rêve ; lieu sinistre et fantomatique, par la puissance maléfique de l'ombre et de la nuit. Le personnage l'a, d'ailleurs, toujours su :

(...) pour m'enfuir et changer ma destinée, j'étais prêt à courir n'importe où, et que toute route m'était belle qui conduisait hors de ce monde, quand même elle eût abouti à une demeure de ténèbres et de violence ; et c'était à vrai dire dans un étrange paradis que j'allais demander le rafraîchissement promis à ceux qui peinent. (p. 144)

Mais le dédoublement du personnage ne peut être définitif : ne parvenant à s'abstraire complètement de son existence corporelle, il revient à la dure réalité. Manuel s'interrompt et Marie-Thérèse reprend la narration pour montrer au lecteur qu'il se trouvait

dans un univers imaginaire, créé par Manuel pour essayer de fuir à la maladie et à la désillusion sexuelle, alors que, dans la réalité, dans cette maison, dans cette ville provinciale, son destin est prêt de le rattraper. Nous avons la confirmation que l'espace s'est maintenu inchangé, ainsi que la vie de ses habitants :

Lorsque Manuel écrivit les derniers mots qu'on vient de lire, je me trouvais seule avec lui, dans la salle à manger. (...)

Rien cependant ne changeait autour de nous ; la pièce où je me tenais avec mon cousin offrait l'aspect le plus tranquille. Il y régnait un profond silence, rompu de temps à autre par le bruit léger du charbon qui se déplaçait en se consumant dans la salamandre. (p. 235)

Le château, appartenant maintenant, aussi, à la réalité, revêt un tout autre aspect que celui que nous connaissions de l'écriture rêvée de Manuel :

Au fond du vallon que nous dominions de la route, la demeure tant de fois décrite se montrait à moi sous un aspect que je n'attendais pas. Rien ne subsistait de l'image qui s'était formée dans mon esprit. Je n'avais vu le château que par les yeux de Manuel, jusqu'à ce jour où mon regard désenchanté cherchait en vain les créneaux, les poivrières, les chemins de ronde et les hautes croisées ogivales qui flambaient au soleil couchant dans les récits de mon cousin. En fait de tours, je n'en voyais qu'une, car je me refusais à voir dans le pigeonnier autre chose qu'un pigeonnier. (pp. 244-245)

La réalité reprend durement le dessus pour Manuel aussi, qui, prenant conscience de l'illusion qu'avait été le château de Nègreterre¹⁴⁰, souffre les conséquences de l'emprise de la réalité et s'abandonne à la mort. Sachant désormais que, comme visionnaire, il est incapable de survivre dans ce monde-ci, il se sait perdu :

(...) je lui dis que j'allais courir au château où j'espérais trouver quelqu'un, mais il prit ma main avec vivacité.

- Il ne faut pas que tu ailles là-bas, s'écria-t-il. Elle ne te laisserait plus partir. Quand j'ai voulu me sauver, la première fois...

¹³⁹ *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, p. 131.

¹⁴⁰ «Lorsque Manuel fut près de moi, il regarda à son tour. Je ne me rappelle plus ce que je lui dis, inquiète de son silence, mais il sourit sans tourner les yeux vers moi, et ce sourire se figea sur ses traits. Pendant plusieurs minutes, il considéra la maison dont nous apercevions la toiture délabrée entre les arbres, interdit comme devant une catastrophe» (V. p. 245).

Il s'interrompt au milieu de cette phrase et son regard anxieux m'interrogea, puis l'expression de détresse que je lisais dans ses traits s'effaça peu à peu et il essaya de me sourire. (p. 246)

Le château, comme symbole, possède en toute évidence deux sens : celui de refuge et celui de mort. Le premier est un espace idéal, celui de l'enfance, où le personnage vit une chimère ; le deuxième est un espace matériel, celui de la perte de l'enfance, où le personnage prend conscience de son véritable malheur : personne ne peut désormais plus l'accompagner dans ce voyage vers un autre monde et, comme visionnaire, il ne peut plus appartenir à cet univers. Il se sait seul et la seule issue, le seul bonheur encore possible c'est la mort. Grâce à Marie-Thérèse, il franchit la «zone d'ombre» coctéenne, la «zone éthérée qui sépare la vie de la mort»¹⁴¹.

Le personnage de Giono, Pauline de Théus, possède aussi cette faculté de voir par delà des choses, d'irréaliser le monde perceptible et d'y découvrir un autre monde qui appartient au domaine du rêve. D'autre part, tout comme Green, nous pouvons considérer que *Mort d'un personnage* est aussi une œuvre de l'immobilité, qui nous apprend «qu'on ne possède pas l'espace en courant les chemins, en traversant les haies, en montant sur les arbres» mais que l'espace «se dissimule quand il se donne au regard, il exhibe son inviolabilité»¹⁴².

Homme de l'espace, Giono l'est sans aucun doute, mais beaucoup plus par une opération imaginaire que par un processus de déplacement physique. Pauline de Théus, condamnée progressivement à l'immobilité, est, néanmoins, une errante, une voyageuse et une rêveuse. Nous partageons la pensée de Marcel Neveux lorsqu'il nous dit, au sujet d'*Ennemonde* :

Elle possède un immense territoire dont elle ne parcourt pas les provinces tout à tour et point par point, comme font les errants ordinaires, qui transportent avec eux leur finitude et la relativité de leur perspective. Sa domination s'exerce par convocation. Les lointains arrivent vers elle, par la magie du vent, porteur de parfums et de bruits, comme des animaux apprivoisés¹⁴³.

¹⁴¹ Annie Brudo, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴² Cf. la communication de Marcel Neveux «L'espace et le lieu», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean-Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence ; Edisud, 1982, p. 145.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 145.

Le roman *Mort d'un personnage* est géographiquement situable – il se situe en Provence et, plus précisément à Marseille –, mais l'espace y est dompté par la «sensorialité aveugle» du personnage. Le décor de ce roman est ensorcelant, dans la mesure où, appartenant au royaume des aveugles, les deux sens de l'espace deviennent l'odorat et l'ouïe. Le roman s'ouvre, d'ailleurs, sur une magnifique description olfactive de la ville de Marseille :

La rue Sainte soufflait une odeur de chou vert ; la rue Verger soufflait une odeur de poisson. Des encorbellements des maisons bourgeoises coulait l'odeur des nids d'hirondelles. Aux joints des boutiques encore fermées suintait l'odeur des draps ou des cannelles, ou des vins dans des meures de plomb, ou des livres, ou des parfums de coiffeurs, ou des cuirs, ou des fers, ou des couloirs avec des compteurs à gaz, et des poubelles derrière les portes, ou des cours sombres où le linge met longtemps à sécher, ou des vanilles devant certaines petites épiceries qui sentaient en même temps le pétrole lampant, les graines sèches, l'anchois et les fruits exotiques, et, en passant devant les portes de ces épiceries, je voyais leurs devantures fermées s'enfoncer et se fondre dans les lointains de la mer. (p. 10)

Mais l'ouïe y est aussi :

Les fouets claquaient ; les roues ferrées des chevaux sonnaient ; les trotteurs battaient du fer ; les bottines frappaient du talon sur les trottoirs ; les conversations murmuraient ; parfois des cris, ou des sifflets, ou des clameurs, en haut, en bas de la rue, vers des carrefours qui grésillaient comme de la friture, et le «hue ho» du cocher de l'omnibus (...). (pp. 121-22)

Le plan de Marseille a été recréé selon des traits olfactifs et sonores, comme s'il avait dessiné par un aveugle¹⁴⁴. Nous prenons donc contact avec un nouveau monde, plus sensible, plus magique, puisque, comme le constate Marcel Neveux, ces deux sens «sont en partie indifférents aux obstacles qui arrêtent la vue, de sorte que les parois du lieu deviennent quasi transparentes»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Voir, à ce sujet, le rôle de la jeune aveugle, Caille, dans la diégèse : personnage qui voit par le regard des autres, mais qui, en contrepartie, est capable de rassurer par les sensations qu'elle provoque : «j'étais (..) tellement rassuré par cette main, ce corps, cette tiédeur, que je jouais délicieusement avec l'horreur» (p. 31)

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 146.

Mais ces sens ne parviendraient au personnage sans un conducteur, sans un agent de grande importance : le vent. Le vent emplit l'espace vide de messages qu'ils transportent jusqu'au personnage :

Après, tout sentait la brioche, le papier foi et la chaleur. Dans quoi le vent du nord donnait de grands coups grondants qui sentaient le roseau, la poussière, la corne de bœuf, le thuya, l'azur, le froid et la montagne. (pp. 11-12)

Le vent semble posséder le don de la vue et transporter avec lui formes et couleurs. De même, la nuit, abolissant toute frontière, permet à l'être sensitif de devenir capteur d'images et de symboles et de se faire visionnaire¹⁴⁶. Ainsi, par ces deux substances, le lointain se fait proche, l'invisible, visible et le rêve prend forme. Une parcelle encore méconnue de la réalité est donc mise à jour par le personnage gionien.

A première vue, et comme nous avons déjà pu le constater, les noms cités dans *Mort d'un personnage* font presque tous partie de la réalité, mais ils revêtent un aspect magique par le foisonnement de termes sonores ou olfactifs. D'insolites images gèrent donc un univers singulier, où nous y retrouvons *un ailleurs* sous la forme de *l'ici*.

L'espace du roman est donc organisé à partir de lieux réels : des collines provençales, lieux solitaires, dont le «serpentement bleu» et les «formes belles» n'ont pas réussi à maintenir sur place Pauline de Théus – qui ne pouvait plus se contenter des images, parce que la vie était trop courte¹⁴⁷ – ; des rues de Marseille, que le passage du temps a défiguré :

La nuit et l'éclairage de toutes les lampes qui dispersaient de tous les côtés des ombres pourpres ne me permettent plus de me souvenir ni des noms ni du visage réel des rues que nous parcourions à partir de ce moment là. A maintes reprises, j'ai essayé de les chercher. Je ne les ai jamais reconnues. (...) Je ne peux pas les séparer de l'odeur des poireaux, des salades, des épinards qui séchaient dans les caisses (p. 42-43).

Le temps a fait oublier, à Angelo, la représentation visuelle des choses, mais les sensations olfactives lui sont restées intactes, comme si ces rues n'avaient d'existence que par les odeurs qu'elles lui ont laissées.

¹⁴⁶ Le Grand Meaulnes n'était-il pas, lui aussi, guidé par les lumières et par la musique lorsqu'il se trouvait dans le Domaine mystérieux ? N'était-il pas orienté par ses sensations ?

¹⁴⁷ Cf. *MP*, p. 65.

La maison est également un lieu privilégié dans ce roman gionien ; elle est la zone protectrice contre l'extérieur, l'abri sentimental, la calmie, c'est d'ailleurs pourquoi l'auteur lui a fait prendre l'aspect d'une forteresse :

Dès le lendemain, ma grand-mère commença à voyager à travers la maison.

C'était un ancien *corpus Domini* des Templiers fait pour garder des mendiants et des malades. «Il les gardait comme de l'or», avait dit mon père, en voyant les énormes murailles, les contreforts, les meurtrières et la grosse tour de guet carrée qui flanquait le côté vers la mer. (...) Nous, on avait quatre étages et six dans la tour, faits de pierres dures que le soleil n'avait pu décolorer complètement et qui restaient solidement ocres. (p. 66)

La première réalité de cette maison est bien visible, elle est faite de parois bien taillées et solides, de lignes droites, mais dès que Pauline y entre, «l'espace habité transcende l'espace géométrique»¹⁴⁸ ; «la maison se met à vivre humainement»¹⁴⁹. La maison remodèle, en quelque sorte, le personnage ; la femme des collines, ouverte sur le monde, devient la femme solitaire qui se réfugie dans une ailleurs transcendantal. Cet espace délimité influe directement sur l'évolution du personnage.

Dans cette maison, se trouve une autre maison, «l'Entrepôt des aveugles», dont les êtres «aiment ce qui leur est perceptible» (p. 73) et vivent dans le néant. Grâce à cette deuxième maison, l'auteur effectue une approximation entre le personnage, Pauline de Théus, et les aveugles, qui voyagent par l'imagination, bien qu'emmurés dans cet espace physique.

Un seul voyage, rapide, à Vauvenargues, nous transporte en Provence, mais ne nous apporte aucune odeur, aucun goût : le narrateur nous fait découvrir le paysage par le regard, mais toute charge émotive semble avoir été volontairement abolie :

On traversait des parcs à même la pelouse, devant de très belles maisons nobles, désertes et déjà borgnes de quelques volets dégoncés, sur le perron desquelles des jardins désœuvrés, les mains dans la poitrine de leurs tabliers, nous regardaient passer. C'était au début du printemps. Il n'y avait pas encore à Marseille de duvet aux platanes. Ici, c'étaient des éclatements de fleurs sans nombre aux pommiers, aux pêchers, aux abricotiers et dans les haies d'aubépines. L'herbe était d'un vert crémeux. (pp. 78-79)

¹⁴⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 1989 (1957), p. 58.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

L'auteur se plaît à nous offrir le pittoresque du paysage provençal, mais ce lieu accentue, par contraste, l'impression de distance avec Marseille. La vieille femme révèle un sentiment d'indifférence devant ce paysage, sans doute pour dissimuler le vide et la douleur provoqués par l'absence de l'être aimé. Aix-en-Provence lui «soulève le cœur» (p. 78) et Vauvenargues l'opprime ; une fois le domaine de La Valette vendu, son désir est de quitter les lieux le plus rapidement possible :

- Le plus beau domaine de la région et cinquante ans de vie magnifique vont donc s'en aller dans ma plus belle valise, dit-il [le notaire]
- Puisse tout s'en aller en fumée, dit ma grand-mère. (p. 81)

Pauline semble rompre tout lien avec cette nature pour fuir un passé douloureux. Le paysage faisant désormais partie du souvenir du personnage, il assume la vie et le désespoir de ce dernier – les adjectifs «désertes», «borgnes», «dégoncés», «désœuvrés», confèrent au paysage provençal les caractéristiques humaines de la vieille femme. La Valette avait perdu toute beauté, puisqu'elle n'y trouvait plus la passion qui l'embellissait¹⁵⁰ : l'univers fait dépendre l'espace de l'homme, la matière de l'esprit.

Pauline n'a pas besoin de voyager pour errer, pour déambuler entre monts et vallées ; elle y parvient par l'imagination. Les quatre murs de la maison ne l'y empêchent nullement, puisque ses yeux ne les voient plus :

Les murs de la maison occupaient ses yeux sans regard. On les aurait brusquement abaissés comme des parois de boîte pour la laisser devant des horizons illimités qu'ils se seraient occupés de la même façon d'horizons illimités. (p. 97)

Devenue aveugle, ses yeux laissent entrer la lumière qui se perd dans des espaces illimités. Ni ville, ni collines, ni villages, ni mer, ni montagnes n'ont de place dans ses yeux : il n'y avait plus rien, «elle était aveugle de cœur» (p. 103). Elle tombe dans les ténèbres, dans le vide de la mort. Dans l'univers gionien, la mort prend la forme d'un regard absent, vide, mais le néant n'est pas absence de tout, il y existe un autre monde, antinomique au monde terrestre :

¹⁵⁰ Le narrateur, peu avant la mort de sa grand-mère, se souvient d'une conversation qu'elle avait eue avec son père sur le domaine de La Valette, où elle disait «qu'elle avait eu plus beau que les hêtres pourpres et les chênes, que les collines sauvages, que l'étang, que les joncs, que les roseaux blonds, qu'elle n'avait pas

Derrière ses yeux il y avait un endroit où l'on ne peut pas vivre, en endroit où tout ce qui appartenait à la terre se volatilisait (...). Derrière les yeux de grand'mère, il y avait un endroit où l'on ne pouvait vivre que d'une façon inimaginable, en perdant à la même seconde à la fois le corps et l'esprit tels qu'on les a sur terre. (...) Si on acceptait de perdre son âme, si on arrivait à perdre cette préférence désespérée pour les objets de la terre, on devait pouvoir vivre parmi ces monstres, puisque grand'mère y vivait. Ils étaient peut-être là-bas tout à fait naturels ; c'est même la certitude de ce monstrueux naturel qui terrorisait. (p. 106)

Attirée par cet espace vide, par l'inconnu, par les profondeurs, Pauline s'est ouverte à d'autres impressions et s'est créé un nouveau monde, où le monde concret se trouve doublé d'une dimension spirituelle. Cet espace nouveau est composé de deux mondes qui se superposent : le monde concret et sa duplication spirituelle. Se laissant conduire par des «sentiers souterrains», elle atteignait l'*en bas* et se faisait fantôme. Son corps se transforme progressivement en une «pierre ponce», où il n'y existe plus «ni terre, ni mer, ni Marseille, ni rues, ni moi, ni mon père, ni personne» (p. 144), nous dit le narrateur. Enfouie dans les ténèbres, abandonnant toute matière terrestre, elle est prête à atteindre le monde *là-bas*.

L'espace gionien est donc organisé selon un ordre antithétique : nous y trouvons le monde des sensations, c'est-à-dire, de l'ouïe, de l'odorat, de la vision, de la mobilité et de la vie, et celui de l'absence, c'est-à-dire, du silence, de la cécité, de l'immobilité et de la mort¹⁵¹.

Dans *Le Quai des brumes*, l'équilibre est également obtenu par l'opposition, par le contraste entre deux mondes, mais la disparité des personnages qui participent à une action minime nous place, de prime abord, dans un univers bien plus étrange.

Le décor mac orlanien est inspiré d'un espace réel – le Paris montmartrois –, d'une réalité géographique qui a été transférée à l'intérieur même de l'auteur pour devenir expression de ses expérimentations. Le souvenir qu'il a gardé de ce paysage se maintient

besoin de cent passions, mais d'une seule, voulant dire qu'il n'y avait plus désormais pour elle de passion universelle depuis que l'univers ne contenait plus ce qui la passionnait» (p. 158).

¹⁵¹ N'oublions pas que, jusqu'à sa mort, le seul plaisir qui la rattache au terrestre est la nourriture ; seul le goût lui donne quelque passion : «Et je la voyais être habile avec les matières les plus humbles pour en tirer des richesses inouïes : par exemple, cette huile qu'elle exigeait fruitée (...), ce souci de n'en rien perdre, même pas ce suint qui restait dans ses moustaches. (...) et ses yeux qui voyaient clair n'avaient pas de regard, ses oreilles qui entendaient bien écoutaient des bruits souterrains, sa bouche pure était verrouillée sur des secrets. Ses oreilles et ses yeux étaient morts, elle pouvait à son aise les employer à l'enfer.» (p. 158).

dans sa mémoire par la puissance de l'émoi, c'est pourquoi il ne cherche pas à en faire une reproduction fidèle, mais plutôt à en révéler son côté second.

La géographie du romancier est composée autour d'un lieu central : Montmartre et, plus précisément, le Lapin Agile. Les références toponymiques reviennent fréquemment, afin d'ancrer le récit dans le réel : L'Elysée-des-Beaux-Arts ; la Butte-Montmartre ; Montparnasse ; place Pigalle ; rue des Abbesses ; etc. Il serait, d'ailleurs, aisé de reconstituer le parcours de Rabe dans les rues parisiennes. Or, c'est Montmartre qui devient le miroir magique détenteur de tous les secrets. C'est dans ce quartier parisien que se déroulera l'imagination mac orlanienne. La géographie réelle deviendra géographie particulière, l'espace urbain se transformera en fantasmagorie, la réalité se fera rêve ou illusion. Le décor du roman tient donc lieu de clé du passé de l'auteur et, tout comme le temps et l'action, l'espace trace indirectement son portrait. Néanmoins, il ne cherche pas à se dire par ces lieux, mais à se raconter, à se laisser imaginer et, par conséquent, il en dispose librement.

Les rues de Paris, le cabaret du «Lapin Agile», la neige, la nuit, la lumière des lampes et des réverbères, voyagent jusqu'à l'écran de Carné et deviennent, ports du Havre, café du Panama, brouillard, nuit éclairée par des semblants de lumières artificielles. Or, l'atmosphère qui règne dans chacune de ces œuvres, littéraire et cinématographique, est la même : celle du bas fond, de la misère, de l'étrangeté.

La première qualité de Mac Orlan est de décrire l'immédiateté visible, c'est-à-dire, le tracé d'un paysage, d'une rue, d'une demeure :

Derrière sa petite barrière de bois léger, le «Lapin Agile», volets et portes clos, laissait, cependant, transparaître une lueur jaune, d'un beau jaune d'or propre étalé sur la neige blanche. (p. 16)

La lumière reflétée sur la neige donne toute sa dimension magique à cette demeure banale ; Ilda Tomás estime que l'expression plastique n'est jamais complètement absente de la technique descriptive de l'auteur, c'est pourquoi «les lumières appellent les contrastes à naître sur les formes»¹⁵². Il géométrise, en quelque sorte l'apparence, pour y laisser se propager une lumière qui la défigure, ou pour être plus précise, qui en révèle l'invisible. Il

¹⁵² Pierre Mac Orlan : *Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 45.

semble vouloir nous donner son impression graphique de la réalité extérieure en en ébauchant les formes, les contours, sans s'intéresser à sa profondeur :

Le soldat poussa la porte et pénétra dans un minuscule atelier d'électricien. Il faisait très sombre dans la pièce. On distinguait cependant, au milieu des rouleaux de fil de cuivre et des boîtes en carton pleines de lampes, un grand garçon maigre (...) (pp. 92-93)

L'espace acquiert un aspect énigmatique par l'éclairage baroque que l'écrivain-peintre lui donne : il esquisse rapidement un atelier d'électricien pour en faire ressortir son caractère singulier et mystérieux. Ilda Tomás essaie d'expliquer, ainsi, la technique descriptive de Mac Orlan :

Dans un univers où les structures fondamentales sont simples, réduites à des visions quasi mécaniques des volumes et des rapports, se manifeste sans cesse un mouvement qui, si l'on peut dire, «déplace les lignes», transformant l'architecture figée en une agitation, une interpénétration réactive de tous les composants ; (...) ¹⁵³

En «déplaçant», par la présence d'une lumière dynamique, «les lignes» qui définissent l'espace, l'écrivain donne, à ce dernier, une dimension surnaturelle. L'écrivain plante donc son décor – inspiré d'une géographie réelle et affective –, mais il y incorpore l'ombre, la nuit, le brouillard pour le rendre méconnaissable, indistinct, confus ou, tout simplement, irréel.

Le cabaret du «Lapin Agile» baigne dans une lumière étrange, que la qualité visionnaire du peintre, Michel Kraus, et le secret du boucher, Isabel, viennent amplifier. Par ailleurs, le type de relation insolite qui s'établit entre les différents personnages est également suspicieuse et participe amplement à l'atmosphère étrange du lieu. Le feu, par son pouvoir d'envoûtement, sinon même, d'ensorcellement, joue son rôle et prend possession de la vie même des personnages :

Les yeux brûlés par la rouge lueur de la bûche qui se consumait, il [Rabe] pensait au feu, au prix du bois, à la douceur d'être toujours assis près d'un feu impérissable. (...) Il mêlait tout ce qu'il avait vu, les yeux piqués par le feu, les hommes, les objets, les paysages et les bêtes. Mais lui seul, en marge de cette vie, était tributaire du feu. Lui

¹⁵³ *Ibid.*, p. 47.

seul avait le droit de prospérer avec béatitude dans l'atmosphère créée par le Dieu pourpre (p. 19)

Ce cabaret est, en quelque sorte, une représentation imagée du monde mac orlanien, se situant entre le fictif et le souvenir, l'imagination et la réalité. L'auteur a su y doser le mystère tout autant que la réalité pour dire la tristesse humaine, la mélancolie, les désirs inassouvis, le désespoir. Le cabaret, ou la taverne, apparaît donc fréquemment dans l'univers de Mac Orlan et, comme dans le film, il est tout à la fois refuge, évasion et lieu d'intimité.

Les personnages qui envahissent cet espace sont tous, dans une certaine mesure, des dissidents qui «franchissent la ligne magique qui les tenait reliés à la société humaine»¹⁵⁴ et qui cherchent un endroit où se réfugier du reste du monde, du reste des hommes. Ce sont également des êtres romanesques qui sont à la recherche de réconfort, tout autant physique que moral, et de rêve. Ce milieu est donc privilégié dans l'imaginaire mac orlanien et l'hiver évoqué en augmente toutes les valeurs déjà évoquées.

La neige de l'extérieur habille le paysage d'une seule tonalité et le rend universel, alors qu'à l'intérieur de cette demeure les êtres se différencient, s'individualisent :

Au dehors, dans Paris, la neige conquérant étouffait tous les sons. Le coin de la rue Saint-Vincent était mort et la grande maison rouge sang de bœuf était morte elle aussi. Une seule lumière brillait à son sommet. Rabe, qui voyait cette lueur par le cœur percé dans les contrevents de la fenêtre, imagina qu'elle était habitée par M. de Montmartre, bourreau du XVIII^e arrondissement, qui lisait la Bible à ses petits-enfants malfamés. (...)

Il chantonait pour lui seul, comme il arrive parfois en chemin de fer, quand on se laisse bercer par la cadence du train. (p. 20)

A l'extérieur, la neige «efface les pas, brouille les chemins, étouffe les bruits, masque les couleurs»¹⁵⁵ et fait disparaître le monde des hommes :

Tout était blanc autour du petit cabaret et sur le toit des maisons et sur les arbres pétrifiés. On ne voyait même pas une trace de pas sur le sol. Tout le monde s'était enfermé chez soi et les plus inquiets, la tête raide sur l'oreiller, sentaient peser sur eux le mystique silence de la neige.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

L'armée blanche s'était lancée à la conquête de Paris. (...) Mais elle ne pouvait rien contre la chaleur du petit feu, et rien contre ce fait que Jean Rabe venait de boire un café qui lui donnait du courage neuf. (p. 22)

Le personnage, momentanément heureux, se met donc à rêver. Il sent que la réalité extérieure est anéantie et «il connaît une augmentation d'intensité de toutes les valeurs d'intimité»¹⁵⁶. La mer, dans le film, possède aussi cette négation cosmique de la neige puisque, comme le dit le peintre, «La mer est mauvaise, il y a du brouillard»¹⁵⁷. Rabe et Nelly sont également dans un cabaret, mais côtier cette fois-ci, qui est invisible dans la brume, et ils observent le lever du jour sur la mer, par la fenêtre :

Nelly : - Chaque fois que le jour se lève, on croit qu'il va se passer quelque chose de nouveau. Quelque chose de frais. Et puis, le soleil se couche, et puis on fait comme lui.
C'est triste !¹⁵⁸

L'espoir laisse place à la désillusion, or, le rêve a également sa place dans cet endroit isolé du reste du monde : lorsque Jean et Nelly parlent de l'amour, l'illusion prend place dans leur vie quotidienne.

L'imagination se trouve donc activée dans ces deux espaces, mais sans doute se transforme-t-elle plus en hallucination, dans l'œuvre littéraire, par l'effet que l'alcool a sur les personnages. Le vin a le pouvoir de pavoiser les rêves de «mille banderoles et des chansons de café-concert» et de faire sortir les personnages de leur propre peau¹⁵⁹, afin de leur faire voir un autre monde.

Par conséquent, des signes spatialement déterminés – tels que la brume, le brouillard, la neige, le froid – participent à l'univers réaliste magique de Mac Orlan et nous font pénétrer dans un climat étrange, où violence et mélancolie, tension et tendresse forment l'apanage de la diégèse. Ilda Tomás considère que Mac Orlan accorde une place importante «aux modalités de la lumière que sont brume, brouillard et neige», parce

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 53.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Marcel Carné, *Le Quai des brumes*, Gregor Rabinovitch, 1938.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Cf. *QB.*, p. 48.

qu'elles sont «à la fois [des] réalités et [des] pièges optiques, générateurs d'êtres et objets vertigineux par lesquels s'édifie un paysage d'inquiétude»¹⁶⁰.

Nous ne pouvons, en aucun cas, oublier un autre signe, dont le protagonisme, au sein de l'univers réaliste magique, est le plus déterminant : la nuit, «faille par où déferlent l'étrange et le surnaturel»¹⁶¹. Ce décor mac orlanien possède trois fonctions essentielles : spatiale, temporelle et dramatique. La nuit est un piège où les hommes vont se perdre : «Cette nuit s'achèverait mal, dans le froid et la misère, plus immonde que le vol» (p. 16) ; la nuit, la réalité est observée d'une autre façon ; on profite de la nuit pour ranger «l'arrière-boutique» (p. 70) ; «L'abattoir, la rue, tout était extraordinairement plein de sang, cette nuit» (p. 70). Les forces maléfiques de la nuit conduisent l'homme à se métamorphoser et l'espace à se dissoudre. Elle est menace, puisqu'elle fait perdre aux choses leur caractère concret : en les maintenant dans l'obscurité où en leur faisant changer de perspective par la présence de la lumière – cette dernière semble devenir vivante pour métamorphoser la réalité. Par conséquent, en changeant le décor, la nuit se met, comme tous les autres signes, au service du drame, c'est pourquoi les personnages attendent le jour pour abandonner la taverne : «Et il attendait la protection du jour pour s'abandonner au sommeil» (p. 67).

Dans ce cabaret, ou dans la taverne du film, les personnages se sentent donc protégés et, par conséquent, ils ont le pouvoir de s'émouvoir, de ressentir la réalité extérieure d'une toute autre façon et de rêver¹⁶².

Mais si, d'une part, la clarté du jour tranquillise les personnages, d'autre part, elle les fait revenir à la dure réalité :

Le jour livide pénétrait dans la grande salle et par la porte large ouverte. L'air du petit matin glaçait déjà les épaules brisées par la nuit et par le poids de la misère qui retombait sur chacun avec le jour qui naissait. (p. 72)

Ainsi, une fois le jour levé, les personnages quittent leur abri pour revenir dans les rues de Paris, ou sur les quais, et l'atmosphère est autre, plus pesante, plus agressive, plus

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 99.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 271.

¹⁶² Mac Orlan, ayant lui-même éprouvé ces sensations, nous en donne un de ses souvenirs : «C'est un soir d'hiver que la détresse physique et morale comblait de tous ses dons que je rencontrai pour la première fois G. Apollinaire, A. Salmon et Max Jacob. C'était en 1902» (Cf. Pierre Mac Orlan *Montmartre, Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1971, p. 44).

froide. Dans le roman, tous cherchent à trouver un endroit où se protéger : Rabe et Nelly louent un cabinet ; le peintre rejoint son atelier ; le soldat se dirige vers un bar ; le boucher rentre chez lui. Ils sont, enfin, tous à l'abri, mais ils ont perdu leur pouvoir de rêver. Nous revenons dans le monde des apparences.

L'univers est devenu pluriel, les lieux se sont multipliés, les personnages se sont éparpillés et, par conséquent, ils vont être les victimes de la nuit qu'ils ont passée au cabaret. Sortis du rêve, ils sont incapables d'aimer, d'établir des relations humaines solides, de réussir quoi que ce soit. Le pacte avec l'irréel ayant été rompu, il ne leur reste plus qu'à suivre leur triste destinée. Ce sont des personnages de nuit, c'est-à-dire, du rêve et de l'illusion, et le jour, la réalité ne peuvent que leur apporter souffrance et tristesse ; aussi finiront-ils par trouver une solution : la mort. Seule Nelly fut capable de «changer de peau» et de survivre dans ce monde cruel. Toutefois, une partie d'elle-même est morte, celle qui se trouvait, cette nuit là, aux côtés des quatre autres personnages :

Elle vivait modestement, en petite bourgeoise de la prostitution, car la grande misère, dont les souvenirs appartenaient à la morte, garantissait la vivante contre les excès de la fantaisie. (p. 124)

Chaque personnage ayant été soumis à un isolement spatial, n'a pas mainmise sur son propre destin, parce qu'il a perdu le pouvoir de croire au bonheur, à l'idéal. Sortis du miroir déformant de la nuit, de la lumière, de la brume et du brouillard, du cabaret-refuge, ils sont exposés à la clarté du jour qui va les tuer, sauf Nelly qui va continuer dans l'ambiguïté, dans une zone entre la vie et la mort.

L'atmosphère des *Enfants terribles* envoûte également par son incessante pénombre et par son éclairage glauque. Cocteau, dans ce roman, valorise grandement l'espace, en le faisant agir sur le destin de l'homme.

Paris est, une fois de plus, l'espace choisi par cet écrivain pour composer son roman : la cité Monthiers ; le lycée Condorcet rue d'Amsterdam ; la chambre de la rue Montmartre ; la maison rue Laffite ; la chambre de l'hôtel de l'Etoile. Mais les lieux de l'action sont, plus précisément, la cité Monthiers, la chambre des enfants et la chambre qu'ils occupent à l'hôtel.

Le passage Monthiers, endroit bien précis et facilement repérable – «entre la rue d'Amsterdam et la rue de Clichy»¹⁶³ (p. 9) –, tient lieu d'espace ouvert, où les enfants se prêtent à un jeu violent : une bataille de boules de neige. La description du lieu se fonde, initialement, sur une observation exacte :

(...) on y pénètre (...) par une porte cochère (...) et une voûte d'immeuble dont la cour oblongue où de petits hôtels particuliers se dissimulent en bas des hautes murailles plates du pâté des maisons. (p. 9)

Mais dès que cet endroit se trouve peuplé par les enfants, il se transforme en «une place du Moyen Age, de cour d'amour, des jeux, des miracles, de bourse aux timbres et aux billes, de coupe-gorge où le tribunal juge les coupables et les exécute» (pp. 9-10)¹⁶⁴. L'espace, ainsi remémoré par l'auteur, est soumis à un processus de transfiguration qui l'irréalise et le place dans un ailleurs temporel : le lieu contemporain est, par l'imagination, transporté au temps des chevaliers.

Mais, là n'est pas la plus puissante des déréalisations de l'espace, puisque deux autres éléments appartenant au décor y ont aussi une fonction importante : la neige et la lumière. A la façon de Mac Orlan, la neige transforme le paysage : elle «plantait un autre décor. La cité reculait dans les âges ; il semblait que la neige, disparue de la terre confortable, ne descendait plus nulle part ailleurs et ne s'amoncelait que là» (p. 11). L'auteur continue son dépaysement afin de désamorcer l'impatience du lecteur et d'en faire d'immédiat son complice :

(...) grâce à cette neige qui luisait d'elle-même, avec la douceur des monstres au radium, l'âme du luxe traversait les pierres, se faisait visible, devenait ce velours qui rapetissait la cité, la meublait, l'enchantait, la transformait en salon fantôme. (p. 11)

¹⁶³ Les souvenirs du collège sont liés à la cité Monthiers, lieu qui habite pratiquement toute l'œuvre, puisqu'il est à l'origine du mythe coctéen le plus saisissant. Nous le retrouvons dans *Les Enfants terribles*, mais aussi dans *Le Sang d'un poète*, *Opium*, *Le Livre blanc*, *Portraits-souvenir*, etc.

¹⁶⁴ Cocteau nous donne également ses souvenirs personnels de la cité Monthiers dans *Portraits-souvenir* : «(...) la cité Monthiers, où l'on entre au théâtre de l'Œuvre par une grille de la rue de Clichy et que notre armée de chevaliers en armures de laine et à boucliers de cartables, envahissait, au galop, entre quatre et cinq heures du soir, par la voûte d'un immeuble de la rue d'Amsterdam, en face duquel le Petit Condorcet ouvre ses portes» (Paris, Grasset, 1935, p. 97). Ici aussi, Cocteau a métamorphosé le lieu en un champ de bataille médiéval.

La neige possède donc le pouvoir surnaturel de métamorphoser un espace réel en un espace insolite, étrange, sinon même, irréel. Mais le deuxième élément, la lumière, tient également un rôle important dans ce processus de déréalisation :

Les becs de gaz éclairaient mal une sorte de champ de bataille vide. Le sol écorché vif montrait des pavés inégaux sous les déchirures du verglas ; (...) une bise scélérate baissait le gaz par intervalles et les coins d'ombre soignaient déjà leurs morts. (p. 11)

Une lumière peu diffuse apparente cet espace à un corps mutilé et préfigure, ainsi, la mort. Cocteau nous donne, désormais, une autre perspective de cet espace sous la neige¹⁶⁵ :

De ce point de vue l'optique changeait. Les hôtels cessaient d'être des bges d'un théâtre étrange et devenaient bel et bien des demeures éteintes exprès, barricadées sur le passage de l'ennemi.

Car la neige enlevait à la cité son allure de place libre ouverte aux jongleurs, bateleurs, bourreaux et marchands. Elle lui assignait un sens spécial, un emploi défini de champ de bataille. (p. 11)

La place, ayant cessé d'être une sorte de place moyenâgeuse, ou des saltimbanques – symbolisant l'errance, le jeu et l'illusion – faisaient rêver, devient le lieu véritable, c'est-à-dire, le «lieu théâtral où se joue une action à la fois détachée de la vie et plus vraie que la vie»¹⁶⁶ et que nous trouverons aussi dans l'épisode «La bataille de boules de neiges» du *Sang d'un poète*¹⁶⁷. Cocteau essaie de reproduire la cité dans son film de 1930, mais quelques variations sont introduites par le réalisateur Melville, lorsqu'il procède à l'adaptation cinématographique du roman : sans doute ceci n'a-t-il pas grande importance,

¹⁶⁵ Cocteau décrit, ainsi, l'espace à recréer dans le film *Le Sang d'un poète* : «C'est le soir. Un bec de gaz éclaire la neige boueuse.» (Cf., Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée et Le Sang d'un poète*, Monaco, Du Rocher, 1983, p. 46). Nous pouvons, par ailleurs, constater que la technique cinématographique utilisée vise la déréalisation de cet espace, puisque, comme l'artiste nous l'explique dans son texte le «ciné-roman», il procède, une première fois, à un gros plan du bec de gaz allumé, puis à un plan moyen du pied du bec de gaz et, enfin, à un demi-plan qui part du bec de gaz pour en changer les perspectives et donner une touche différente au paysage environnant. (Cf. *ibid.*).

¹⁶⁶ Pierre B. Gobin, *Les Enfants terribles*, Paris, Hachette, 1974, p. 27.

¹⁶⁷ Cf. le troisième épisode du film *Le Sang d'un poète* (Jean Cocteau, Vicomte de Noailles, 1930). Le plan d'ensemble nous donne une vue sur des immeubles en ruine, aux volets clos. Il y a de la neige, comme au premier chapitre des *Enfants terribles* et comme dans l'adaptation melvillienne. Dès que la caméra cadre les fenêtres du premier étage, sur la gauche, elles deviennent des loges de théâtre.

puisque l'intention de Cocteau avait toujours été de faire prendre à ce lieu l'inexactitude des souvenirs d'enfance¹⁶⁸.

La cité Monthiers se trouve à nouveau évoquée, mais, cette fois, à la fin du roman, lorsque Paul se meurt. Ce dernier, sous les effets de l'hallucination, revit son passé selon un mouvement symétrique : tout d'abord, il entrevoit «L'éclairage neigeux (...) [qui] boug[e] les places d'ombre sur un masque livide» (p. 117) ; puis, la syncope ressuscite en lui «l'ancienne neige, la voiture, le jeu» (p. 118) ; la chambre devient, alors, un théâtre, où se déroule un drame, dont les acteurs sont Paul, Elisateth et Agathe ; Paul distingue, enfin, au dehors, les spectateurs :

Tandis qu'Agathe, morte d'épouvante, se taisait et regardait saigner le cadavre d'Elisabeth, il distinguait, dehors, s'écrasant parmi les rigoles de givre et de glace fondue, les nez, les joues, les mains rouges de la bataille des boules de neige. Il reconnaissait les figures, les pèlerines, les cache-cols de laine. (p. 123)

Nous revenons à la toute première scène et au premier décor, or, il y manque le personnage central : Dargelos. Paul ne l'y voit plus, il n'aperçoit que «son geste, son geste immense» (p. 123), celui du crime. La cité Monthiers, devenue chambre, le jeu des enfants devenu crime, la boucle s'est refermée et le rêve s'est achevé. L'enfance finie, Cocteau insiste toujours sur l'épisode de la boule de neige, parce que, pour lui, il «éclaire à merveille les formations et les déformations du souvenir»¹⁶⁹.

Par conséquent, le roman s'ouvre sur un décor réel, qui, progressivement, se déréalise et se fait zone d'ombre, et se referme sur un décor qui, déformé par l'hallucination, devient surréel. Roger Lannes ajoute, d'ailleurs, à ce sujet un commentaire de grand intérêt : «Depuis l'éclairage débilé de la cité Monthiers, (...) jusqu'à la chambre finale qui s'envole dans la nuit avec son équipage fracassé, ce ne sont que des pièges de

¹⁶⁸ Dans son œuvre, *Portraits-souvenir*, l'auteur essaie de nous donner une nouvelle description de la cité Monthiers lorsqu'il était enfant ; selon lui, cette cité «sous la neige, ou, pour être plus exact, sous l'espèce de boue miroitante, de neige grise, que je m'efforçai de reproduire dans mon film *Le Sang d'un poète*, et qui faisait croire aux amateurs de films russe à une économie d'ouate et de bicarbonate de soude. Il est vrai que la neige restait candide sur les corniches, les becs de gaz et les stores en tôle des hôtels particuliers qui bordent cette cité minuscule, cité que notre pente à mythifier et à grandir ce qui s'éloigne, me pousse toujours à décrire et à dessiner beaucoup plus vaste. Le gaz qui clignote ajoutait sa touche scélérate. Les coins d'ombre se creusaient, les hôtels se fortifiaient, la neige pâle et douce faisait le reste. Et maintenant où j'essaie d'être juste, voilà que je glisse et que, pour rien, j'entreprendrais je ne sais quel conte en marge du premier chapitre des *Enfants terribles*.» (Paris, Grasset, 1935, p. 98).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

l'ombre et coups de grisou»¹⁷⁰. Le destin, tout comme dans *La Machine infernale*, suit son chemin pour que se réalise le crime.

Mais l'espace de ce roman coctéen c'est aussi et surtout la chambre, univers tout autant féérique que maléfique. Elle est avant tout chambre réelle, lieu issu de l'expérience même de l'auteur : chambre de la désintoxication, et, en tout état de cause, de la souffrance et de la solitude, à la clinique de Saint-Cloud. Mais surtout, chambre d'évasion, où plutôt, comme il préfère le dire, chambre d'«invasion»¹⁷¹, celle créée par Bérard lui-même :

Bérard venait me voir et Bérard me racontait une autre chambre, celle d'amis à nous. La jeune fille est morte, le jeune homme est entré à la Trappe. Et ils ont été, non pas mes modèles puisque je ne les voyais pas vivre, mais mes modèles à travers l'espèce de magnificence que Bérard mettait dans tous ses rapports. (...)

Tout cela n'est pas photographique, on invente et on tombe juste¹⁷².

Fait prisonnier de cette chambre de Saint-Cloud, il voyage vers une autre chambre par l'acte créateur et rédige *Les Enfants terribles*. Ainsi, nous sommes d'avis que Cocteau ne s'identifie pas au décor, puisque celui-ci est le résultat du paysage mental créé par l'opium. De sorte que, d'après les mots de Bérard, la chambre réelle, passe dans la chambre imaginée avant de devenir la chambre de Paul et Elisabeth. Le désordre que nous y trouvons, sans doute est-il aussi le désordre de la chambre de Cocteau, rue d'Anjou, mais voyageant dans l'esprit hallucinatoire du créateur, il se trouve acclimaté et acquiert une nouvelle dimension : une dimension surnaturelle. La chambre se transforme, par l'écriture, en un lieu mythique, capable de se reproduire n'importe où et n'importe quand¹⁷³.

La chambre, rue Montmartre, est une scène où se joue le destin des enfants ; elle a, pour accessoire ornemental, une andrinople qui l'apparente à un théâtre :

¹⁷⁰ Jean Cocteau, Paris, Seghers, 1989 (1945), p. 55.

¹⁷¹ Le mot «évasion» déplaît à Cocteau, il considère que «devant une belle chose» il faut dire : «'invasion', parce qu'une belle chose ne nous fait pas évader de nous-mêmes, elle doit nous envahir et pénétrer jusque dans nos moelles les plus profondes.» (Cf. Jean Cocteau, André Fraigneau, *Entretiens*, Paris, Du Rocher, 1988, p. 56).

¹⁷² *Ibid.*, pp. 75-76. Les amis dont parlent Bérard sont les Bourgoins.

¹⁷³ D'après Gaston Bachelard, «Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres. (...) Et tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables» (*La Poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 28).

En effet la lumière se trouvait au-dessus du lit de Paul. Il la rabattait avec un tissu d'andrinople. L'andrinople emplissait la chambre d'une ombre rouge et empêchait Elisabeth de voir clair. Elle tempêtait, se relevait, déplaçait l'andrinople. (p. 53)

«Andrinople» se trouvant répété trois fois, l'attention du lecteur ne peut qu'être attirée par ce mot chimérique, par ce tissu rouge qui filtre la lumière et donne un reflet rouge à toute la chambre¹⁷⁴. L'éclairage, dans ce monde isolé et clos, joue un rôle primordial, puisqu'il participe à la création d'une atmosphère onirique. Cocteau y alterne l'ombre et la lumière pour en faire apparaître son côté fantasmagorique, irréel¹⁷⁵.

La chambre ne prend vie que la nuit, «c'est la nuit qui donne son existence à la chambre»¹⁷⁶, c'est la nuit que le génie veille, «La nuit leur pesait. Ils la trouvaient vide» (p. 61)¹⁷⁷. Cet espace «médiatique, par excellence, entre réel et imaginaire, propice aux fables, aux énigmes»¹⁷⁸ est celui de l'enfance pure qui rêve, qui joue au jeu pour s'évader du monde extérieur. Acteurs, Paul et Elisabeth, jouent leur rôle au sein même d'un décor ambigu, entre une chambre commune et une scène de théâtre : «(...) jamais, à aucune minute, nos jeunes héros ne prenaient conscience du spectacle qu'ils offraient à l'extérieur» (p. 42) ; «L'éclairage de ce théâtre était l'origine d'un prologue qui situait tout de suite le drame» (p. 53) ; «Le théâtre de la chambre s'ouvrait à onze heures du soir. Sauf le dimanche, il ne donnait pas de matinées» (P. 54). Mais le narrateur insiste sur le fait que «les protagonistes de ce théâtre et même celui tenant l'emploi de spectateur [Gérard], n'avait conscience de jouer un rôle» (p. 55).

Dans cette chambre se joue donc l'inouï, l'inimaginable, le féerique, alors qu'à l'extérieur se trouve la réalité, le concret, le palpable. Cet espace clos où s'enferment ces enfants pour continuer à vivre dans l'illusion, dans le songe, est en contradiction avec le monde ouvert de l'extérieur, celui du plein jour, de la clarté, qui se trouve peuplé par des

¹⁷⁴ Dans *La Machine infernale* aussi, cette pièce possède les marques du sang : la chambre de Jocaste est «rouge comme une petite boucherie au milieu des architectures de la ville» (Paris, Grasset, 1934, p. 83).

¹⁷⁵ Dans le film de Melville, Decae travaille les extérieurs avec une lumière naturelle non tamisée qui a pour effet de rendre la scène des boules de neige réelle et les intérieurs sont exécutés avec une lumière plate qui cherche à faire ressortir le contraste naturel de l'ombre et de la lumière.

¹⁷⁶ Olivier Chevalier, «Jeu, ombre et fantasma dans *Les Enfants terribles*», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (Jean Cocteau), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, p. 105.

¹⁷⁷ Cocteau nous dit, d'ailleurs, dans son journal, que son film, *Les Enfants terribles*, a été tourné la nuit, sans doute pour recréer l'atmosphère du roman *Le Passé-défini, I (1951-1952)*, Paris, Gallimard, 1983, p. 339).

¹⁷⁸ Huguette Laurenti, «Espace du jeu, espace du mythe : la 'poésie de théâtre' selon Cocteau», in Pierre Caizergues, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 141.

adultes ayant perdu leur capacité de rêver. Toute escapade dans le monde extérieur, dans le monde des adultes est vaine ; ils ne peuvent y rester et, chaque fois, ils reviennent, comme attirés par la force du génie de la chambre. «Ils tentent du voyage, de l'amour, de la maladie, mais en fin de compte, ils restent des explorateurs prisonniers d'un pôle, d'une banquise d'ébène, du soleil de minuit», nous dit Roger Lannes¹⁷⁹.

Ce lieu clos possède donc un pouvoir magique qui envoûte ses habitants pour les conduire jusqu'à la mort. Paul et Elisabeth ne pourront aucunement échapper au déterminisme maléfique de la chambre, elle les poursuivra, jusqu'à se recréer ailleurs ; le narrateur le dit clairement, d'ailleurs : «Mais, où la raison n'aurait pas tort, c'est que si la force des choses est une force, elle les précipite vers la chute» (p. 63).

Ainsi, ne sommes-nous aucunement surpris de constater que toute tentative de fuite est vaine ; que tout rapprochement avec la réalité est impossible ; que tout contact avec l'homme adulte origine le malheur. Cette chambre est un lieu isolé du reste du monde, où se joue un drame qui n'a nulle commune mesure avec les problèmes de la réalité extérieure, dans le sens où «L'extraordinaire importance d'un lieu clos, réservé, inexpugnable et sacré est une des exigences de l'enfance»¹⁸⁰ et non pas de l'âge adulte. Les deux enfants venus de l'extérieur, Gérard et Agathe, peuvent y entrer, puisqu'ils possèdent encore le don de l'enfance ; mais Michaël, parce qu'il représente le dehors, parce qu'il est un être appartenant à la matière, ne peut en aucun cas participer au rêve des autres personnages. Michaël ne parviendra à atteindre cet autre monde des enfants que par la mort et, par conséquent, sa fin est inéluctable. Il passe, tout comme Orphée, dans une «zone secrète», avant que la chambre ne le reçoive porte ouverte.

Désormais, la chambre est prête à se reconstruire dans la demeure même de Michaël et, maintenant, il y a sa place¹⁸¹. C'est une «chambre abstraite», empreinte d'un grand mystère : la mort. Elle a porté un sort aux quatre autres enfants et le malaise s'y installe : elle s'agrandit, se fait labyrinthe, navire qui balance au bord du mythe. Lieu magique, qui attend patiemment que les personnages la rejoignent, afin de les prendre aux filets des

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 57. Paul sort, quelquefois, avec Gérard à une brasserie de Montmartre pour courir les filles ; Elisabeth fait de même pour acheter des surprises, mais tous deux ont besoin de revenir rapidement à la chambre pour recommencer à vivre.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ «Et cette monstrueuse chambre de débarras, c'était la faiblesse de Michaël, son sourire, le meilleur de son âme. Elle dénonçait en lui l'existence de quelque chose qui précédait sa rencontre avec les enfants et qui le rendait digne d'eux» (p. 89).

«pans d'ombre et de lumière» (p. 90). Paul est sensible à cette atmosphère tout à la fois étrange et inquiétante créée par le jeu d'ombre et de lumière et il pense y retrouver le «déjà vu d'une vie antérieure» (p. 90). Olivier Chevalier précise que «Le mélange d'ombre et de lumière contribue à signaler l'unité du décor de la chambre dans ses différents costumes»¹⁸² : par le jeu du clair/obscur, de l'ombre et de la lumière, l'auteur fusionne réalité et magie, et crée une aire magique en plein cœur d'une réalité urbaine.

Le destin de Michaël une fois accompli, le lieu théâtral, la chambre, est prêt à être reconstitué et la pièce est en mesure d'atteindre son climax : la boule de neige va revenir sous une autre forme pour accomplir la destinée des personnages. Cette galerie devient un lieu déterminant : faite pour une «enfance anxieuse» (p. 89), elle jetait un sort aux enfants, les poussait à la rejoindre par le souvenir de Michaël. Paul, fut le premier à y habiter, mais toujours sous la vigilance du génie de la chambre : «le désordre, le buste de plâtre, le trésor, les livres, les boîtes vides», «le linge sale» et «l'andrinople» (p. 91) reprennent leur place dans le décor pour recréer l'atmosphère de la chambre d'enfants. La vie reprend le large dans ce navire à la dérive¹⁸³.

Par l'intermédiaire d'Elisabeth, le génie de la chambre va tuer Paul. Il s'empare de son âme, lui dicte les ordres, conduit ses gestes, murmure ses paroles : elle est entièrement manœuvrée par une force supérieure qui la poussera au crime.

Dans cet espace clos, tout en même temps hors de l'espace et du temps, la mort pèse : l'andrinople, signe du destin, continue, d'ailleurs, à y exercer sa fonction de prémonition :

L'andrinople rabattait la lumière sur une Elisabeth assise, les joues dans les mains, les yeux fixes, ravagée de sombre sollicitude. L'étoffe rouge colorait la face du malade, illusionnait Elisabeth comme le reflet des pompes avait illusionné Gérard, rassurait cette nature qui ne se nourrissait plus de mensonges. (p. 106)

Le décor agit sur Elisabeth et la pousse à utiliser «ses mains effrayantes» (p. 104) pour préserver la chambre des enfants. Se sentant menacée, l'espace agit sur le personnage pour, par la mort, garder l'ineffable pureté et le pouvoir de rêver de l'enfance : «Elisabeth se félicitait, elle, de voir le Paul de jadis accueillant l'insolite, le péril, et conservant le sens

¹⁸² *Op. cit.*, p. 109.

¹⁸³ La chambre est, à plusieurs reprises, comparée à un navire prêt à prendre le large.

du trésor.» (p. 112). La fatalité du lieu pèse sur les personnages ; la chambre détermine le drame par sa clôture ; elle retient les corps qui lui sont intrinsèques, repousse ceux qui lui sont étrangers et punit les échanges.

La neige envahit la chambre, «une rafale blanche» parcourt les lieux, des «arbres blancs» s'y enracinent : le destin est prêt de s'accomplir ; le génie de la chambre a déclenché «un vestige de tremblement de terre que la réalité ne parvenait pas à sortir du cauchemar» (p. 116). La mort rode ; venue d'en haut, d'un espace céleste, elle attend pour prendre possession du corps, de la matière :

L'éclairage neigeux qui venait par le haut, respirant selon les rafales, bougeait les places
d'ombre sur un masque livide où le nez et les pommettes accrochaient seuls la lumière.
(p. 117)

L'esprit et la matière ; le surnaturel et la raison se trouvent momentanément en conflit, mais progressivement, et au fur et à mesure que la neige prend possession du décor, l'esprit de la chambre continue à charmer les personnages, afin de les transporter dans cet espace où «les chairs se dissolvent», «les âmes s'épousent», «l'inceste ne rôde plus» (p. 122), c'est-à-dire, dans un monde d'innocence et de pureté. La mort ayant emporté Paul et Elisabeth «du côté de la neige, du jeu et de la chambre de leur enfance» (p. 123), cette chambre-galerie s'ouvre sur l'extérieur comme un théâtre ouvre ses portes aux spectateurs.

Cocteau a travaillé le décor avec énormément de soin, pour constituer un espace où rêve et réalité se combineraient à perfection. La duplication de la chambre confère une dimension sacrée à l'espace, puisqu'il est possible de la recréer n'importe où et n'importe quand, suffit-il, pour cela, que les personnages y placent leurs objets sacrés et continuent à prêcher la pureté et l'innocence de l'enfance. L'espace s'est fabriqué des anti-corps contre la réalité extérieure et il se protège contre toute agression, contre toute menace qui mette en danger le rêve et l'illusion.

Contrairement à Jean Cocteau, Marcel Aymé nous ouvre d'immédiat la porte sur un monde où le réel se trouve rapidement réorganisé par l'insolite, puisque la plupart des récits pose, dès la première phrase, le phénomène extraordinaire.

Dans le recueil de nouvelles, *Le Passe-muraille*, le lecteur ne se sent pas dépaycé au premier abord ; l'auteur cherche à transmettre une certaine assurance et, par conséquent, il

procède toujours avec une certaine précaution, avant de lancer le défi du surnaturel ou de l'insolite.

Afin d'installer son discours au niveau du palpable, de l'identifiable, l'auteur commence ses récits, soit, par une indication spatiale précise et objective, soit, par une référence fictive, mais que nous réussissons, néanmoins, à situer sur une carte géographique. Ainsi, dans le premier cas, trouvons-nous clairement nommé «Montmartre»¹⁸⁴ dans les nouvelles «Le Passe-muraille», «Les Sabines» et «En attendant»¹⁸⁵ :

Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchampt, un excellent homme nommé Dutilleul (...). (p. 7)

Il y avait à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine (...). (p. 20)

Pendant la guerre de 1939-1972, il y avait à Montmartre, à la porte d'une épicerie de la rue Caulaincourt, une queue de quatorze personnes (...) (p. 205)

La motivation réaliste est effectuée sous forme de décor. Or, le Montmartre matériel, réel est aussi le Montmartre des peintres, des artistes et il devient *décor mythique*¹⁸⁶ dès que l'auteur opère une collision entre le réel et le merveilleux, afin de décrire une certaine réalité montmartroise, celle, peut-être, d'une rêverie qui évoque une «certaine perception de la période 1940-1946»¹⁸⁷. Le narrateur ayméen affecte la réalité du lieu en y insérant des personnages ou des faits extraordinaires et cette coexistence du réalisme et du surnaturel deviendra l'image de marque de Marcel Aymé¹⁸⁸.

Dans le deuxième cas, le nom d'une ville, «Cstwertskst», semble ne posséder aucun corrélat référentiel, mais dès que nous le lions au titre même de la nouvelle, «Légende

¹⁸⁴ Michel Lécureur dédie, d'ailleurs, un de ces chapitres de *Les Chemins et les rues de Marcel Aymé* à Montmartre, lieu où l'auteur a vécu, Rue du Square-Carpeaux, avec son épouse, et source d'inspiration pour le décor de certaines de ses nouvelles. (Besançon, Tigibus, 2002, pp. 85-109)

¹⁸⁵ Ce quartier du nord de Paris est bien connu de l'auteur en question, puisqu'il y a vécu de 1926 jusqu'à sa mort. D'autres nouvelles, dont «La carte», «Le décret» et les «Bottes de sept lieues» possèdent aussi des références à Montmartre.

¹⁸⁶ Nous avons repris la désignation de Gilbert Durand, dans *Le Décor mythique de «La Chartreuse de Parme»*, Paris, José Corti, 1961.

¹⁸⁷ Nicolas Hewitt, «'Il y avait à Montmartre...' : Marcel Aymé, la bohème et l'occupation», *Littératures Contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, p. 18.

¹⁸⁸ Yves-Alain Favre, dans sa Préface aux *Œuvres romanesques complètes* de Marcel Aymé traite de la coexistence entre le réalisme et le merveilleux (t. I, Paris, Gallimard, 1989-1998, p. XXII)

poldève», nous parvenons à placer cette ville quelque part dans un pays de l'est. Il en est de même pour le nom d'une «petite ville», «Nangicourt» (p. 136), dont le nom est méconnu du lecteur, mais, au fur et à mesure que ce dernier progresse dans la diégèse, il vérifie que «Nangicourt» ne peut qu'être une ville française. Le *pastiche* de données historiques qui se trouvent distribuées tout au long du récit, informent le lecteur sur l'origine des personnes de la ville et permettent que Nangicourt soit rapprochée d'une autre ville réelle : Paris.

Dans une autre nouvelle, «L'huissier», l'auteur semble vouloir maintenir une certaine imprécision spatiale, c'est pourquoi il évite le toponyme : il place d'emblée son histoire dans un lieu vague, mais il le situe, néanmoins, sur une carte, lorsqu'il fait dire à son narrateur que cela se passe «dans une petite ville de France» (p. 192). Ce n'est, en fait, qu'une fausse imprécision, dans la mesure où l'auteur continue à user de la vraisemblance pour garantir le réalisme de son discours.

Les quatre autres récits fuient, en quelque sorte, à ce schéma introductif, toutefois, des références spatiales se trouvent distribuées tout au long de chaque récit pour renvoyer à un lieu déjà connu du lecteur : Paris et, plus précisément, Montmartre. Dans «La carte», nous savons que Jules Flegmon, l'auteur du journal, a rendez-vous avec un ami qui est «conseiller à la préfecture de la Seine» (p. 59) ; qu'il se trouve dans une queue «au dix-huitième arrondissement» (p. 62), et il nous parle de ses amis de Montmartre (p. 62), etc.. Dans «Le décret», le narrateur se trouve à Paris quand le décret entre en vigueur (p. 82) ; il y retourne dix-sept ans plus tard, sans se souvenir de l'intervalle qui sépare les deux moments : «Pendant les fameux dix-sept ans, j'avais en effet déménagé et quitté Montmartre pour venir habiter Auteuil» (p. 84). Dans «Le proverbe», la seule référence topographique qui se trouve citée est l'«avenue Poincaré» (p. 107). Enfin, dans «Les bottes de sept lieues», le référent réel est à nouveau Montmartre : entre la «rue Lamarck» (p. 155), la «rue du Mont Cenis» (p. 156), «le grand escalier de pierre qui escalade la colline Montmartre» (p. 156) et la «rue Ramey» (p. 168), etc.. Ces détails topographiques tranquillisent le lecteur, dans la mesure où ils lui sont familiers et lui donnent l'impression d'avancer dans le connu, mais la désinvolture avec laquelle le merveilleux se trouve inséré dans la diégèse vient également le surprendre et attirer son attention : il découvre qu'en plein cœur de Montmartre vivent un homme, qui a le pouvoir de passer à travers les murs, et une femme qui possède le don de l'ubiquité.

Mais, bien que l'espace mentionné soit réel, il participe aussi grandement au merveilleux par la multiplication. En effet, dans «Le Passe-muraille», l'action se déroule dans un cadre unique et bien défini – Montmartre –, mais les déplacements de Dutilleul se maintiennent dans le flou. Ainsi, nous découvrons que le personnage principal, grâce à son pouvoir magique, fait un cambriolage au «grand établissement de crédit de la rive droite» (p. 12), aucune autre précision ne nous étant fournie ; néanmoins, sans doute n'est-il pas difficile de situer ce lieu géographiquement et de le placer dans le quartier des grands boulevards, où se trouvent les grandes banques. Lors du deuxième déplacement, le narrateur nous apprend que Dutilleul a commis un autre cambriolage au «Crédit municipal» (p. 12) et ne nous donne aucune autre indication, mais le lecteur averti sait que cette institution se situe boulevard Raspail, sur la rive gauche de la Seine. Lors du troisième déplacement, il nous est signalé que le personnage principal a commis un vol dans «une bijouterie de la rue de la Paix» (p. 13), lieu que nous identifions dès lors comme le quartier luxueux qui se trouve dans le cœur de Paris même. Enfin le quatrième déplacement a lieu lorsque Dutilleul est conduit «aux locaux de la Santé» (p. 14) et que nous savons se situer dans le quatorzième arrondissement du sud de Paris. Alain Julliard fait une remarque importante à ce sujet :

(...) l'on se gardera de négliger l'opposition historique entre «Rive droite» et «Rive gauche» de Paris (par référence, on le sait, aux rives de la Seine). Pour tout «piéton» ou «promeneur» de Paris, elle est lourde de tout contenu symbolique. En gros, la rive gauche, qui est le lieu du Paris le plus ancien, représente la vie universitaire et intellectuelle ; la rive droite est assimilée à l'activité économique et bancaire, à l'argent. Montmartre, bien que situé sur la rive droite, est un espace «autre» : son élévation même – et son individualité historique – en font un «village» à la fois en *dehors* et à *l'intérieur* du Paris mythique, un espace suspendu privilégié et exceptionnel, où disparaît l'opposition partout d'ailleurs observable entre habitat des pauvres (...) et lieu d'élection d'une certaine bourgeoisie intellectuelle¹⁸⁹.

En somme, bien que certains détails puissent paraître vagues, l'auteur cherche, néanmoins, à ancrer cette nouvelle dans la réalité, puisque tous renvoient à une réalité géographiquement localisable pour le lecteur. Mais il est également vrai, qu'en évitant toute précision topographique et géographique, il stimule l'intérêt de ce dernier et le pousse

à constituer sa propre représentation de l'espace ayméen. L'auteur ne cherche donc pas à copier Montmartre et Paris ; son but n'est pas de donner une photographie du monde tel qu'il l'a connu, mais d'en fournir une représentation personnelle. Ainsi, il emprunte des lieux, des noms, des objets au monde réel, mais il les combine selon une technique singulière, afin de créer un monde fictif.

Dans «Le Passe-muraille», tout comme dans «Les Sabines», les précisions disposent solidement l'intrigue dans un espace réel, mais les déplacements des personnages, parce qu'ils sont de l'ordre du merveilleux, la transposent dans un espace ambigu : Dutilleul, par son don de passer au travers des murs, transgresse les lois de l'espace physique, ainsi que Sabine qui, ayant le pouvoir d'ubiquité, se trouve aux quatre coins du monde à la fois et transgresse les lois spatiales¹⁹⁰. L'auteur mêle inextricablement, au sein d'un espace réel, des lieux clairement définis et délimités, à d'autres plus vagues, afin de suggérer une zone intermédiaire entre la réalité et le rêve.

Dans «Les bottes de sept lieues», le référent montmartrois a également «une présence insistante»¹⁹¹, dans le sens où la précision topographique forme «un espace balisé», qui équivaut au périmètre se situant au nord-ouest de la butte¹⁹². Nicolas Hewitt va plus loin encore dans l'approximation entre la réalité et la fiction, en affirmant que les gamins des rues de Montmartre, peints par Francisque Poulbot, ont également servi de modèle aux personnages de cette nouvelle ayméenne ; d'après l'auteur de cet article, peintre et écrivain

¹⁸⁹ *Le Passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 33-34.

¹⁹⁰ Dans «Les Sabines», le cadre se trouve également bien délimité et plusieurs indications topographiques structurent l'espace du quartier montmartrois : la «rue de l'abreuvoir» ; la «rue du Chevalier-de-la-Barre» ; l'«avenue Junot» ; la «rue Caulaincourt» ; la «place du Tertre» ; la «rue des Abesses» ; etc.. Or, chaque dédoublement de Sabine, nous transporte dans des espaces bien moins délimités : nous apprenons, par le narrateur, qu'elle passe des vacances à la fois «sur un lace d'Auvergne» et «sur une petite plage bretonne» (p. 22) ; qu'elle habite, tout à la fois, à «Montmartre» ; à Londres (p. 32) ; en «Amérique» ; à «Gorisapour» ; à «Naples» et, lors de tournées, à «travers le monde» ; en «Nouvelle Guinée» (p. 34). L'auteur mêle inextricablement, au sein d'un espace réel, des lieux clairement définis et délimités à d'autres plus vagues, afin de suggérer une zone intermédiaire entre la réalité et le rêve.

¹⁹¹ Alain Julliard, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹² Et qui va de la «rue Lamarck» (p. 155), «au coin de la rue du Mont-Cenis» (p. 155), puis, passe «au pied du grand escalier de pierre qui escalade la colline Montmartre» (p. 156), jusqu'au «coin de la rue Paul-Féval» (p. 156) ; le logement d'Antoine se situe «rue Bachelet» (p. 157), mais, auparavant, le personnage doit monter la «rue des Saules» (p. 157), passer par la «rue Saint-Vincent» (p. 157), afin d'avertir la bande en cas d'alerte. La «rue Cortot», le «Carrefour Norvins» (p. 158), la «rue Gabrielle» (p. 158) virent passer le groupe d'enfants, mais le bric-à-brac se trouve «rue Elysée-des-Beaux-Arts» (p. 159).

voulaient se maintenir «fidèles à une certaine conception de Montmartre et de la vie culturelle de Paris contre une certaine mode intellectuelle»¹⁹³.

L'action tourne autour de cet espace réel qui, d'après nous, correspond à l'endroit où Marcel Aymé a vécu les dernières années de sa vie, mais il est intéressant de constater que celui-ci se transforme, au fil du développement de l'intrigue, jusqu'à devenir un espace insolite et imaginaire. En d'autres termes, guidée par le narrateur, nous avons suivi un parcours dont les lieux ont été, par nous, identifiés ; néanmoins, à l'approche du but de l'expédition des enfants, une description attire d'immédiat notre attention : «La ruelle était sombre, encaissée, aussi déserte que le haut de Montmartre» (p. 159). Un autre indice vient s'ajouter à celui-ci pour garantir le doute du lecteur :

Près d'arriver, Antoine et Baranquin marchaient plus lentement et la bande se resserra comme un accordéon. A l'endroit où elle formait un premier coude, la rue était coupée par une tranchée profonde, signalée par un feu rouge. Les travaux avaient été effectués dans les derniers jours, car il n'y en avait pas encore de traces l'avant-veille, lors de la première expédition. C'était un élément d'horreur dont la bande aurait pu tirer parti et qui fit regretter sa dislocation. (pp. 159-160)

L'espace évolue vers une dimension nouvelle ; rien encore ne fuit à une description réaliste, ne serait-ce la manifestation d'un sentiment d'horreur. Cette tranchée, qu'il faut traverser, est le passage vers un ailleurs montmartrois, un lieu qui n'appartient plus à la réalité mais à l'imaginaire. Par conséquent, la description qui suit est empreinte d'impressions, de sensations et de fantaisies :

Les six écoliers se retrouvèrent quelques pas plus loin, devant le bric-à-brac. C'était une boutique étroite, dont la peinture semblait avoir été grattée et qui ne portait aucune inscription.

En revanche, il y avait dans l'étalage de nombreuses pancartes. (p. 160)

Contrairement à la technique descriptive utilisée antérieurement, l'auteur évite de décrire l'extérieur de la boutique avec précision et les seuls détails qui servent à la caractériser sont de l'ordre de l'étrange, de l'absurde :

¹⁹³ Cf Nicholas Hewitt, *op. cit.*, p. 21.

Chacun des objets en montre était accompagné d'une référence historique des plus suspectes, tracée sur un rectangle de carton. (...) Il y avait le moulin à café de la du Barry, le porte-savon de Marat, les charentaises de Berthe au grand pied, le chapeau melon de Félix Faure, le tuyau de pipe de la reine Pomaré, le stylographe du traité de Campo-Formio, et cent autres choses illustrées dans le même esprit (...) (p. 160)

Nous prenons contact avec un lieu insolite, qui tient, soit de la folie de son propriétaire, soit du surnaturel. Mais, bien rapidement, la narration abandonne le point de vue des enfants pour s'installer dans la constatation rationnelle : «Surtout l'idée ne leur [des enfants] fût pas venue qu'un commerçant pouvait se livrer à des facéties dans l'exercice de son négoce» (pp. 160-161). Comme lectrice, nous abandonnons tout de suite l'optique rêveuse des enfants pour revenir à la raison d'un narrateur extradiégétique.

Cette boutique constitue un lieu isolé au centre de Montmartre, une zone d'ombre entre la réalité et le rêve. Les enfants, derrière la vitrine, observent un monde magique, mais ce monde n'est, en fait, constitué que d'objets hétéroclites, d'un marchand excentrique et d'un oiseau empaillé ; rien, dans cet univers particulier, n'est méconnu du lecteur ; rien n'est véritablement de l'ordre du transcendantal. Pourtant, l'univers singulier de cette boutique est perçu, par les enfants, comme sur-réel, surnaturel, parce que le quotidien, le banal y a été mélangé avec l'insolite et l'extraordinaire. Dans cet espace clos, la réalité se laisse voir d'un autre côté, puisqu'elle est perçue par un autre œil, qui est celui de l'enfant. La vitrine de cette boutique secoue le joug des habitudes et laisse l'imagination libre de voyager dans des contrées lointaines. Un des objets, inspiré du conte populaire, fait voyager les enfants loin dans l'espace et dans le temps : les bottes de sept lieues :

C'était une paire de bottes qu'accompagnait également une petite pancarte sur laquelle on lisait également ces simples mots : «Bottes de sept lieues» (...). Peut-être les six enfants ne croyaient-ils pas positivement qu'il eût suffi à l'un d'eux de chausser ces bottes pour franchir sept lieues d'une seule enjambée. Ils soupçonnaient même que l'aventure du Petit Poucet n'était qu'un conte, mais n'en ayant pas la certitude, ils composaient facilement avec leurs soupçons. Pour être en règle avec la vraisemblance, peut-être aussi pour ne pas s'exposer à voir la réalité leur infliger un démenti, ils admettaient que la vertu de ces bottes de sept lieues s'était affaiblie ou perdue avec le temps. (p. 161)

Le narrateur prétend faire un appel à la raison et donner une explication à leur évasion dans l'imagination, mais, par cette technique, l'auteur mêle le surnaturel au quotidien de façon naturelle, sans soulever la suspicion du lecteur. L'optique des enfants transforme la matérialité des bottes en une réalité plus arbitraire, moins stricte :

(...) elles étaient étrangement belles, d'une somptuosité qui étonnait (...). En cuir verni noir, souple et fin, faites à la mesure d'un enfant de leur âge, elles étaient garnies intérieurement d'une fourrure blanche débordant sur le cuir où elle formait un revers neigeux. Les bottes avaient une élégance fière et cambrée qui intimidait un peu, mais cette fourrure blanche leur donnait la grâce d'un tendre caprice. (pp. 161-162)

La vision de ces enfants transforme un objet réel en un objet féerique, alors que l'adulte y verrait un objet composite. Selon Marcel Aymé, le merveilleux n'existe que dans la réalité sensible de la vie, et, alors que les adultes en ont perdu le sens, chez les enfants, cela vient tout seul¹⁹⁴.

Cet espace ayméen est donc celui du rêve et de l'imagination, du voyage et de l'évasion. A contrario, deux autres lieux, appartenant, précisément, au monde des adultes, appartiennent à une réalité sombre et triste, puisque l'organisation y est de l'ordre du social : le premier de ces lieux, la «rue Ramey» (p. 168), bien plus à l'est, dans Paris, se situe précisément «à l'écart de l'intimité heureuse et tortueuse des vieilles rues qui se lovent autour de la Butte»¹⁹⁵ et où une «petite femme noire, au visage dur» (p. 168) appelée Mme Frioulart, tient une épicerie. Le deuxième, «l'hôpital Bretonneau» (p. 167), où sont envoyés les enfants après leur chute, à l'ouest de Montmartre, est «le lieu de la souffrance, de la solitude en commun et de l'inaction, certes, mais trompées par la magie du fantasme»¹⁹⁶.

Ainsi localisée dans deux endroits proches, mais, somme toute, bien différenciés par l'auteur, l'histoire de cette nouvelle combine le réel et l'irréel, la réalité et le magique, sans que se produise de rupture dans la plausibilité diégétique. La structure bipartite de l'espace Montmartre/Paris correspond à l'opposition intérieur/extérieur, imaginaire/réel et, enfin enfant/adulte. Le monde de Montmartre est le monde de l'enfance et du rêve, où tout

¹⁹⁴ Voir, à ce sujet, l'explication de Ebbe Spang-Hanssen dans *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 149.

¹⁹⁵ Alain Julliard, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

devient possible, et le monde de Paris, est le monde des adultes et de la réalité froide et impénétrable. Mais cette distinction ne peut aucunement conduire à une rupture, à une disjonction entre la réalité et le magique : l'atmosphère de Montmartre envahit tout autre lieu réel et fait voyager celui qui cherche à en fuir :

Un jour, Antoine eut plein le dos d'être pauvre et confident. Comme Huchemin lui parlait d'une tante Justine, il l'interrompit et lui dit avec désinvolture :

- Ta tante Justine, c'est comme toute ta famille, elle ne m'intéresse pas beaucoup. Tu comprends, j'ai assez à faire à penser à mon oncle qui rentre d'Amérique ces jours-ci.
(p. 183)

Antoine, ne pouvant atteindre l'idéal, ne pouvant réaliser son rêve, se réfugie dans l'illusion. La chambre d'hôpital se trouve désormais habitée par les fantômes du personnage et changée par l'intériorité de ce dernier.

La traversée de la frontière entre Paris et Montmartre s'avère difficile et Antoine, possédé par une souffrance, à la fois physique et morale, a du mal à effectuer le parcours ascensionnel qui le conduit à la Butte :

Ils allaient doucement, mais la montée de Montmartre était rude, le temps couleur d'ardoise, et l'enfant, fatigué, se décourageait. (...) En pensant aux sept étages qu'il lui faudrait monter, il pleurait dans son capuchon. Mais plus éreintant que l'ascension des étages fut l'arrêt dans la loge de la concierge. (p. 185)

Retrouvant la mansarde où il habitait en compagnie de sa mère, il découvre que toute illusion, tout rêve lui est, dorénavant, impossible :

En entrant dans la mansarde, il eut un saisissement, car le papier de tenture avait été changé. (...) Sur ces murs sombres [de l'ancien papier], ses yeux avaient appris à reconnaître des paysages de sa création et des bêtes et des gens qui bougeaient à la tombée du jour. (p. 186)

Ayant été transporté dans le monde des adultes, tout espoir de réaliser son rêve semble avoir disparu et Antoine sombre dans le désespoir. Germaine, la mère d'Antoine, être singulier, proche de l'enfance, se déplace rue Elysées-des-Beaux-Arts et réussit à pénétrer l'espace imaginaire créé par les enfants : la boutique de bric-à-brac. Capable, elle aussi, de participer au jeu de l'imagination, de l'illusion, la réalité se prête à lui révéler son

côté caché : les bottes lui sont vendues pour vingt-cinq francs. Elle quitte donc ce lieu étrange en possession de l'objet magique tant désiré par Antoine.

L'enfant réacquiert sa capacité de rêver et voyage, cette fois dans d'autres lieux à l'extérieur de Montmartre – à «Rosny-sous-Bois» et en «Seine-et-Marne» (p. 191) –, mais c'est dans un endroit non défini – «à l'autre bout de la terre (...) dans un grand pré» (p. 191) – qu'il cueille «une brassée de premiers rayons du soleil» qu'il noue d'«un fil de la Vierge» (p. 191) pour emporter à sa mère.

Ainsi, nous trouvons, dans ces récits, le Montmartre du narrateur, qui, bien qu'il soit *décor mythique*, est également constitué par toute la matérialité des rues, la réalité sociale et les marques historiques qui y sont restées. Lieu où peintres et écrivains laissaient divaguer leur imagination, métamorphosaient la réalité, voyageaient par le rêve. A l'opposé, un extérieur non productif, parce que trop réel, trop distant, trop conventionnel. L'espace réaliste magique ayméen flotte donc entre l'objectivité et la subjectivité et l'ailleurs ne peut être atteint que par un déplacement ascensionnel.

La nature de l'espace supervieillen est bien différente de celle de Marcel Aymé, puisque, dans le recueil de contes *L'Enfant de la haute mer*, la mer, le ciel et la terre, ou, plus précisément, le désert, sont des lieux où le regard se perd, où aucun point fixe n'aide à ordonner et à organiser la vision. Dépouillés de leurs déterminations ordinaires – spatiales et temporelles – ces trois éléments de la nature constituent une sorte de néant, impossible à exploiter, tout point de repère en ayant été aboli. Dans le cas de l'élément eau, la fausse consistance de la description de la mer semble vouloir jouer sur la détermination et la précision, mais au fur et à mesure que la lecture avance, nous plongeons dans le vide de l'imprécision :

Quels marins (...) l'avaient construite [cette rue flottante] dans le haut Atlantique à la surface de la mer, au-dessus du gouffre de six mille mètres. (p. 9)

Mais l'Océan même, celui qu'elle voyait sur les cartes, elle ne savait pas se trouver dessus, bien qu'elle l'eût pensé un jour, une seconde. (p. 13)

De la même façon, «Perçant la surface des terres et voyageant au plus profond de la planète, nous glissons, à la faveur de la lecture, vers un espace de plus en plus vacant, qui s'est dépris de notre perception habituelles de la réalité»¹⁹⁷ :

(...) au centre du désert pampéen, un homme avance seul, (...). Malgré l'immensité du paysage (...), depuis le matin, il va vers l'horizon sans regard. (p. 97)

La pampa, lieu tout à la fois clos sur lui-même, isolé du reste du monde, et ouvert à l'infini par son inconsistance et son indétermination, nous égare dans l'insituable ou l'indéfinissable.

Il en est de même pour le ciel supervieillesien : il se situe également «au-delà de notre réalité convenue, aux deux extrémités de la vie, qu'il s'agisse du pays des morts ou du lieu prénatal»¹⁹⁸ :

Le ciel d'ici, oui, les oiseaux réussissent parfois à s'y envoler, mais il faut voir comment, essoufflés, ils sont obligés de se poser à tout instant dans le vide, et parfois s'ils insistent, un gros paquet de plumes mortes les abandonne et ils tombent, ils tombent dans l'éternité. (p. 64)

La vacuité de l'espace se trouve également renforcée par la présence de la nuit ou de l'ombre, dans la mesure où ces dernières participent à l'effacement de tout repère spatio-temporel et aident à la consécration de l'apothéose de la non-représentation :

(...) c'est dans la nuit que Sir Rufus devint cheval. (...) Il réussit à gagner le bois (...) (p. 91)

Enfin elle avait dépassé Paris et filait maintenant entre des rives ornées d'arbres et de pâturages, tâchant de s'immobiliser, le jour, dans quelque repli du fleuve, pour ne voyager que la nuit, quand la lune et les étoiles viennent seules se frotter aux écailles des poissons. (p. 45)

(...) voici Pecho à cheval, traversant la nuit pudique qui s'écarte sur son passage. Il va jeter le corps dans une mare toute proche. (p. 105)

¹⁹⁷ Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli», Tome II (Une autre connaissance)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 48.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

La nuit, l'espace réel est transfiguré et chacun des paysages, la mer, le ciel et la terre, se joignent pour former un monde autre, situé en-deçà ou au-delà de notre univers familier, de notre réalité.

L'espace que les récits construisent est néanmoins porteur de repères réels qui assurent la matérialité des lieux : l'«Atlantique» (p. 9) ; «Bethléem» (p. 21) ; le «Pont Alexandre», «Paris» (p. 45), la «Seine» («le vieux fleuve de France»), «Mantes», «Rouen» (p. 46) ; le «Cotentin», la «Bretagne», la «Norvège» (p. 60), la «Sorbonne», etc.. Tous ces noms garantissent la présence effective des lieux et leur localisation géographique, mais, ils ne sont, en fait, dans le récit, que le reflet inversé de la réalité ici-bas et deviennent présences incertaines, déracinées de la réalité. Ces lieux sont les frères jumeaux des lieux se trouvant sur la Terre, mais l'écrivain, par son pouvoir poétique, dématérialise ce que nous connaissons et nous ôte notre «illusion de percevoir le monde dans la plénitude de son existence»¹⁹⁹.

En effet, la mer devient un lieu fictif où se reflète l'irréalité du monde :

Il y avait beaucoup de petits poissons, très curieux, qui rôdaient continuellement comme des mouches ou des moustiques autour de son visage et de son corps.

Un ou deux gros poissons domestiques ou de garde (rarement trois) s'attachaient à la personne de chaque ruisselant et rendaient de menus services, comme tenir divers objets dans leur bouche ou vous débarrasser le dos des herbes marines qui y restaient collées.
(pp. 48-49)

Par la déformation du miroir, le ciel est également soumis à une transformation :

(...) est-ce que le soleil ne va pas se mettre à briller tout d'un coup, et remplacer une bonne fois cette misérable lumière qui vient on ne sait d'où, toujours pareille et qui n'est ni du vrai jour ni de la vraie nuit, mais une espèce de saleté dans le ciel. (p. 64)

La terre, à son tour, matière palpable, se fait air, matière impalpable :

Les Ombres des anciens habitants de la Terre se trouvaient réunies dans un large espace céleste ; elles marchaient dans l'air comme des vivants l'eussent fait sur terre. (p. 59)

¹⁹⁹ Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli»*, Tome I, *Une autre connaissance*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 55.

Oui, tout cela, maisons, cavernes, portes, et même les faces des gros bourgeois qui avaient eu un jour teint couperosé, n'étaient plus maintenant que des ombres grises qui se souvenaient, de grands mutilés de tout leur corps, des fantômes de gens, de villes, de fleuves, de continents, car on retrouvait là-haut une Europe aérienne avec la France, tout entière, son Cotentin et sa Bretagne, péninsules dont elle n'avait pas voulu se séparer, et une Norvège dont pas un fjord ne manquait. (p. 60)

Supervielle nous fait donc prendre contact avec des lieux «intersidéraux»²⁰⁰, imprégnés de la présence de la mort. Le cadre réel débouche toujours sur l'insolite, de sorte que le familier devient ineffable. Montré dans une démesure paroxystique, l'espace réel acquiert une dimension surnaturelle qui dépayse la perception du lecteur.

En somme, l'espace superviellien est étrange, par le fait de nous imposer le côté caché et énigmatique de l'espace qui nous est familier. Le personnage se situe, ainsi, à la frontière de la vie et de la mort :

L'espace où se meut celui-ci est peuplé de figures incertaines et impalpables dont on ne sait si elles représentent des morts persistant à marquer le monde de leur empreinte, si légère soit-elle, ou des vivants que voile une absence fondamentale, qu'elle soit d'ordre physique ou mental.²⁰¹

En effet, le personnage du conte «L'Inconnue de la Seine», nous apparaît tantôt comme morte, tantôt comme vivante où, pour être plus précise, elle semble n'être qu'une morte-vivante qui souffre de vivre dans cette quasi-mort :

Quand elle eut laissé loin derrière elle tous les poissons-torches et qu'elle se fut trouvée dans la nuit profonde, elle coupa le fil d'acier qui l'attachait au fond de la mer avec les ciseaux noirs qu'elle avait ramassés, avant de s'enfuir.

«Mourir enfin tout à fait», pensait-elle, en s'élevant dans l'eau.

Dans la nuit marine ses propres phosphorescences devinrent très lumineuses, puis s'éteignirent pour toujours. (pp. 54-55)

Dans l'espace de Supervielle, deux univers, tout en même temps parallèles et étrangers l'un à l'autre, se superposent en miroir, reliés par une parenté mystérieuse : l'écriture. L'espace est, ainsi, brouillé – c'est-à-dire, à mi-chemin entre la réalité et le rêve

²⁰⁰ Terme emprunté à Sabine Dewulf, *ibid.*, p. 55.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 56.

–, par ce que les formes qui le composent sont soumises à d’incessantes modifications qui le rendent ambivalent. Le passage du réel à l’irréel correspond au passage de la vie à la mort et, par conséquent, il se place au seuil de l’infini.

Profondément ingénieux, tous ces écrivains ont su situer leurs récits dans des lieux capables de traduire métaphoriquement leur spécificité artistique ; l’espace, dans le réalisme magique, est un des artifices littéraires qui remplit une des plus importantes fonctions au sein de la narration : ses propriétés objectives, «soulignées par le contexte, [lui] confèrent automatiquement la valeur d’une métaphore, avant même que le lecteur ne songe à les interpréter»²⁰². De même, par le temps, l’auteur semble également vouloir duper son lecteur, en ancrant son action dans un milieu temporel comparable au sien, mais ce dernier se rend bien rapidement compte que le temps s’effiloche pour concrétiser la valeur double ou multiple du temps représenté.

2. Autour des variations sur le temps : la réédification du rêve

Pour montrer la réalité comme si elle était magique, l’auteur procède à une transfiguration du temps et de l’espace visant, une fois de plus, à susciter l’impression d’insolite. Bien souvent, le lecteur doit aussi mettre en question la valeur de la temporalité : l’action de ces récits peut, soit présenter un déroulement de type successif – comme, par exemple, dans *Mort d’un personnage* ou *L’Arrière-pays* –, soit se caractériser par une succession de faits ou de rebondissements qui compliquent la découverte de la vérité – comme, par exemple, dans *Le Grand Meaulnes* ou *Le Pays où l’on n’arrive jamais* –. Michel Dupuis et Albert Mingelgrün éclairent ainsi le sujet :

Basée sur une chronologie assez stable au départ – ce n’est pas toujours le cas –, la trame temporelle du récit s’effiloche souvent en cours de route : suspension du temps et chute dans un présent figé ou intrusion dans l’intemporel ; répétitions insolites évoquant un temps cyclique ; synchronismes ; dédoublement de la ligne du temps, etc.²⁰³

Alain-Fournier semble véritablement désireux d’assurer la vraisemblance de son histoire, de maintenir le suspense en multipliant les repères temporels. Il use et abuse de

²⁰² Michel Dupuis, Albert Mingelgrün, «Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L’Age d’Homme, 1987, p. 229.

courtes indications qui précisent l'heure, le jour, le mois, l'année ou les saisons : les six premiers chapitres s'ouvrent, d'ailleurs, sur des détails qui fixent un moment précis et installent l'ambiance qui présidera à l'épisode :

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... (I, p. 7) ; (...) une coxalgie, dont j'ai souffert jusque vers cette année 189... (II, p. 13) ; La pluie était tombée tout le jour, pour ne cesser qu'au soir (III, p. 15) ; Deux heures de l'après-midi, le lendemain, la classe du Cours Supérieur est claire, au milieu du paysage gelé (...) (IV, p. 19) ; Lorsque j'eus ramené de La Gare les grands-parents, lorsqu'après le dîner, devant la cheminée, ils commencèrent à raconter par le menu détail tout ce qui leur était arrivé (...) (V, p. 22) ; Le quatrième jour fut un des plus froids de cet hiver là». (VI, p. 27)

De nombreuses autres indications situées à l'intérieur même des sept chapitres visent l'ancrage dans le réel :

J'avais quinze ans. C'était un froid dimanche de novembre, le premier jour d'automne qui fît songer à l'hiver. (I, p. 9) ; Dès qu'il fut pensionnaire chez nous, c'est-à-dire dès les premiers jours de décembre (...) (II, p. 14) ; A quatre heures, dans la grande cour glacée, ravinée par la pluie, je me trouvais seul avec Meaulnes. (III, p. 17) ; «Rien ne bouge encore dans ce paysage d'hiver» (IV, p. 20) ; Or, ce soir là, je n'avais plus rien à espérer du dehors (...) (V, p. 22) ; Voici trois nuits que je ne dors pas (VI, p. 28) ; Enfin, une nuit, vers le 15 février, ce fut lui-même qui m'éveilla (VII, p. 36)

Nous avons là, apparemment, toutes les informations de base nécessaires à l'édification de l'architecture chronologique du *Grand Meaulnes*. Mais un œil attentif, alerte, découvre que la chronologie, qui sert à mesurer la durée de la fiction, sert, avant tout, à reconstituer le calendrier de l'émotion et du rêve : toutes les situations temporelles que nous trouvons dans les six premiers chapitres de la première partie, «permettent d'établir une chronologie intérieure du roman»²⁰⁴, tout en assurant le rythme de la narration, alors que celles du septième chapitre annoncent, déjà, les événements extraordinaires des épisodes suivants et marquent un intermède dans l'action.

La précision, l'exactitude des indications prennent le lecteur à l'appât et, d'une certaine façon, l'exorcisent, pour qu'il assume la suite des événements sans questionner

²⁰³ *Ibid.*, p. 228.

²⁰⁴ Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 163.

leur véracité. Ainsi manipulé par l'illusion du réel, il ne peut, désormais, plus mettre en doute la magie, la merveille, le mystère des épisodes qui suivront.

Ainsi, malgré la précision des repères chronologiques, le lecteur se trouve bien en peine de délimiter la durée de l'action – mais s'il se donne pour tâche de faire le calcul, il découvre que presque quatre ans se sont écoulés entre l'arrivée de Meaulnes à Sainte-Agathe et son départ des Sablonnières, à la fin du roman. La difficulté tient du fait que l'écrivain fragilise, volontairement, l'ordre naturel du récit : tout détail – tel que le flou d'une date, d'une année –, toute imprécision – sur l'âge des trois amis²⁰⁵ –, toute utilisation répétitive d'un jour de la semaine – le jeudi – et de saisons – l'automne et l'hiver – aident à gérer un climat d'incertitude qui contribue à la magie du roman et suscite, chez le lecteur, une tension rehaussée, c'est-à-dire, le suspense.

Le temps, dans *Le Grand Meaulnes*, n'est pas, à proprement parler, le temps de l'action, mais le temps du souvenir – de la jeunesse – et de l'émotion – du narrateur et de Meaulnes lui-même. Le souvenir est une obsession pour les personnages qui désirent vivement revenir à un passé définitivement perdu ; aussi, «la multiplication des sabotages chronologiques au niveau structurel du récit doit susciter, quelque part dans le texte, la recherche d'une abolition du temps»²⁰⁶. La vraie quête de Meaulnes n'est-elle pas celle du paradis perdu ? De l'enfance ? De l'abolition du temps ?²⁰⁷

Les repères chronologiques sont donc là pour inscrire l'histoire dans un parcours temporel qui se trouve, néanmoins, chargé d'émotion : revenant sur son passé, François recompose le temps à partir de sa perception et pervertit le rapport entre la longueur du récit et la durée des faits²⁰⁸. C'est l'effet de l'émotion qui stimule la dilatation ou le resserrement du temps, c'est pourquoi le récit de la «merveilleuse aventure» occupe une quarantaine de pages : pour que «l'écoulement du temps [y soit] presque imperceptible»²⁰⁹,

²⁰⁵ Il nous est dit, au début du récit, lorsque Meaulnes arrive à Sainte-Agathe, qu'il «a dix-sept ans environ» (p. 11), alors que, près de la fin, nous apprenons que Meaulnes, François et Frantz avaient quinze ans lorsqu'ils firent «ce terrible serment enfantin» (p. 175) ; or, nous savons aussi que trois mois avant ce serment, Frantz avait organisé ses fiançailles, comment donc expliquer qu'il ait vécu au Domaine jusqu'à vingt ans ?

²⁰⁶ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 178.

²⁰⁷ Voir, à ce sujet, Marie Maclean, *Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, Corti, 1973, p. 55.

²⁰⁸ Dans la première partie, dix-sept chapitres relatent trois mois de la vie des adolescents ; dans la deuxième partie, douze chapitres racontent neuf mois ; dans la troisième partie, dix-sept chapitres disent plus de deux ans de leur vie.

²⁰⁹ Zbigniew Naliwajek, *op. cit.*.

il se trouve dilaté et contribue, ainsi, à augmenter l'intensité dramatique et à accroître le suspense. Par conséquent, nous pouvons constater que cette première analepse complétive, allant du chapitre huit à la fin de la première partie, rompt avec la chronologie et instaure une relation de hiérarchie avec la deuxième analepse – celle du journal de Meaulnes : dans la première mise en abyme, nous avons la découverte du domaine mystérieux, qui correspond à la découverte du paradis, et dans la deuxième la révélation du secret, qui renvoie à l'enfer. Par cette symétrie opposée des révélations, l'auteur procède à une confrontation entre le rêve et la réalité, cette dernière vainquant le premier.

L'ordre linéaire est également rompu par un autre procédé, par la prolepse temporelle, ou anticipation – le rêve prémonitoire de Meaulnes²¹⁰ –, qui, tout comme l'analepse, participe au mystère et au suspense de la narration, mais elle accentue, surtout, la tonalité nostalgique du récit et préfigure, déjà, le bonheur impossible : «Il n'avait pas eu la force de se glisser hors de son lit pour marcher dans cette demeure enchantée. Il s'était rendormi...» (p. 47).

La «vitesse du récit»²¹¹ changeant donc en fonction de la perception que les narrateurs²¹² ont des événements, nous pouvons conclure que la fête étrange est le point de convergence du récit – avant et après celle-ci, nous avons le temps du rêve et de la désillusion. Pour Meaulnes, le rêve a atteint sa plénitude avec la découverte du domaine mystérieux et d'Yvonne, c'est pourquoi il cherchera incessamment à revenir sur ce moment passé, à revivre son rêve ; mais ces moments ayant disparu, ne pouvant arrêter le temps, il récuse la réalité et seule la mort d'Yvonne peut éterniser le rêve. Pour François – et à travers lui, l'auteur – écrire c'est vaincre le temps : par l'intermédiaire de la mémoire, il arrête le temps indéfiniment sur un moment heureux ; il lie le passé et le présent de façon à abolir la distance temporelle ; il place le rêve au sein du réel. Bien que, dans les grandes articulations du récit, Alain-Fournier adopte, une disposition d'ordre chronologique, la présence d'anachronismes de détail – d'analepses, de prolepses et de toute autre forme plus ou moins subtile – transfigure le temps et participe à la magie du récit.

Pour André Dhôtel aussi, le temps du récit est une marque de la dimension imaginaire qu'une période révolue – l'enfance – a prise dans l'esprit de l'écrivain, mais,

²¹⁰ Nous en avons déjà parlé, il s'agit du rêve que Meaulnes à la bergerie (cf. *GM*, p. 47).

²¹¹ Cf. Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), le chapitre sur l'«Ordre», pp. 77-121.

contrairement à Alain-Fournier, la nostalgie y est moins sensible. Philippe Blondeau trouve que chez Dhôtel :

Il ne s'agit pas de recréer par le souvenir une enfance irrémédiablement perdue, mais d'accomplir ce qui est décidé une fois pour toutes depuis toujours.²¹³

Le lecteur du *Pays où l'on n'arrive jamais* se sent dépaycé dans le temps, puisque l'auteur ne s'acharne nullement à recréer un temps historique, mais à transmettre le sentiment que celui-ci laisse après son passage. C'est au niveau de la narration que tout se joue : les deux premiers paragraphes du roman sont au présent de description – que Jeanne Delbaere-Garant appelle de «présent de l'enchantement»²¹⁴ – pour rendre les éléments du récit plus vraisemblables, pour confondre le lecteur quand à l'espace, «Lominval». Mais, dès la deuxième page, c'est avec le passé simple que s'effectue, par un retour en arrière, la narration des origines du héros : «Gaspard Fontarelle naquit à l'hôtel du Grand Cerf» (p. 6). Comme le titre même du chapitre l'indique, «La jeunesse de Gaspard», nous allons accompagner le personnage dès sa naissance, mais quatre indications balisent, d'immédiat, le surgissement du merveilleux dans le temps – «Le jour du baptême» (p. 7), «Gaspard avait sept ans lorsqu'il entra à l'école» (p. 9), «Lorsque Gaspard eut dix ans...» (p. 12), «La dernière aventure (...) se passa lorsque Gaspard eut ses douze ans» (p. 12) – et créent une atmosphère magique qui envoûte le lecteur. Ces douze ans de la vie du héros sont exprimés en huit pages, le but étant plus de figer les événements extraordinaires dans l'esprit du lecteur, que de rapporter des faits banals de la vie du héros. La précision de ces indications temporelles cesse dès que Gaspard atteint sa quatorzième année (p. 16), moment où débute son aventure, pour laisser place à un temps beaucoup plus poétique qui «se manifeste moins dans l'enchaînement des causes et des effets que dans la profondeur des images»²¹⁵.

Désormais, le temps n'est plus celui des années, mais celui de la nature et des saisons, puisque, lorsque tout commence :

²¹² C'est le témoin de l'histoire, François Seurel qui narre l'histoire, mais, lorsqu'il s'agit de donner un sens plein au récit, l'auteur fait intervenir Meaulnes lui-même (comme par le biais du journal retrouvé).

²¹³ Philippe Blondeau, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 224.g

²¹⁴ «Le domaine anglais», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 177.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

C'était un soir de mai. Les marronniers venaient de fleurir devant la mairie. On guettait les asperges dans le jardin. Le grand nettoyage de printemps était terminé à l'hôtel du *Grand Cerf* (...) (p. 17).

Et lorsque tout finit :

En ces jours, en cet automne éblouissant des contrées du sud (...) (p. 249)

La nature et les saisons vont revenir de manière insistante dans le roman, mais le printemps marque l'étape la plus importante du récit : la rencontre de Gaspard avec l'enfant mystérieux²¹⁶, c'est-à-dire, le début de l'aventure. Soulevé par l'émotion, le héros va suivre un itinéraire nouveau, où le rêve ne va plus lâcher prise de la réalité.

Le ralentissement du temps du deuxième chapitre, «L'enfant perdu», cherche à restituer l'angoisse de Gaspard : la nuit se fait longue pour le héros qui ne parvient à satisfaire sa curiosité et son désir d'évasion²¹⁷. Le temps s'emble s'être figé :

Le silence fut profond (p. 26) ; Il éprouvait la nécessité de veiller (p. 27) ; Au bout d'une heure peut-être (p. 28) ; Il est trois heures du matin (p. 29) ; Encore un long silence (p. 29) ; Une grande heure passa, tantôt occupée par de longs silences (p. 30) ; Alors commença un travail qui dura plus d'une heure (p. 31) ; Enfin vers cinq heures (p. 31) ; A vingt-cinq, il avait descendu l'escalier (p. 32)

Toutes ces indications temporelles confèrent au récit une lenteur oppressante qui maintient le lecteur en haleine. Par ailleurs, en ponctuant la narration de silences, Dhôtel hache le temps en moments, en instants et révèle le climat d'attente dans lequel se trouvent les personnages.

Après que le jeune fugueur ait été attrapé et emporté, le récit s'accélère et deux repères suffisent pour montrer combien le retour à la réalité est pénible : «Gaspard demeura couché de longs jours» (p. 42) ; «Trois semaines après l'affaire, Gaspard reprenait tout doucement son balai» (p. 43). Le temps s'écoule à attendre une nouvelle apparition, tandis que le rêve transporte le héros dans un endroit irréel²¹⁸ : par une prolepse temporelle, l'écrivain cherche à renforcer le suspense narratif et à suggérer le merveilleux, dans la

²¹⁶ Cf. *POAJ*, pp. 18-19.

²¹⁷ D'abord, séparé du jeune fugueur, Gaspard ne parvient à dormir ; ensuite, ayant découvert une façon de communiquer avec lui, la conversation dure jusqu'au lever du jour (cf. *POAJ*, pp. 21-32).

²¹⁸ Cf. le rêve prémonitoire de Gaspard p. 42.

mesure où, par le rêve, il projette le personnage dans un temps et un espace indéterminé, imaginaire. Pris au charme de son ami d'Anvers, rien, désormais, ne peut plus être comme avant et le lecteur l'a compris : l'univers imaginaire dhôtelien, en apparence si constant, évolue assez nettement avec le temps. Personnage et lecteur se tiennent en réserve d'événements, c'est pourquoi, les repères chronologiques qui jalonnent le début du chapitre, et qui marquent le début de l'aventure de Gaspard, semblent buter sur le temps de l'expérience individuelle :

Au début de juin, on l'envoya cueillir les fraises des bois (...) (p. 44). Les événements qu'il pressentait naguère dans les lointains du monde semblaient maintenant se rapprocher de lui, sans qu'il eût rien à faire pour les susciter. Quelque chose avait changé certainement, malgré le grand silence de Lominval (p. 45) ; A peine Gaspard était-il venu à ses cueillettes pendant trois après-midi, qu'il eut la sensation que quelqu'un l'épiait. (...) Vers la fin de la semaine, il entendit des bruits inaccoutumés sous les taillis. (...) Le samedi il crut entendre une rumeur de galopade. (...) Le lundi, alors qu'il pénétrait dans une coupe, il vit soudain dressé devant lui, entre deux piles de bois, un cheval pie (...) (p. 45)

Le grand nombre de précisions temporelles ralentit le rythme, crée un climat d'attente, met en place un moment de forte intensité dramatique qui est celui de l'apparition du cheval pie. Le suspense se trouve garanti par l'encadrement même que le temps produit sur l'étrange : nous accompagnons, ainsi, pas à pas, l'entrée de Gaspard dans ce «monde bizarre» (p. 46), tout à la fois familier et merveilleux, comme si l'auteur cherchait à mettre en place une démonstration, à prouver que derrière la réalité d'autres réalités peuvent être découvertes. Or, dès que le héros s'approche de la merveille, le temps devient imprécis : «Ce jour là, il n'avait pas fait deux cents pas dans une allée que le cheval vint au-devant de lui, puis aussitôt fit demi-tour» (p. 47). Pour évoquer l'entrée dans une nouvelle existence, celle de l'évasion et du rêve, le temps se fait insaisissable et poétique «parce qu'il se manifeste moins dans l'enchaînement des causes et des effets que dans la profondeur des images, en particulier les images de la nature», nous dit Philippe Blondeau²¹⁹. Dhôtel confirme, d'ailleurs, ses intentions : «ce qui me passionne, c'est de

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 203.

passer d'un épisode à un autre, sans m'occuper des causes ni des effets habituels...»²²⁰. En effet, les indices temporels s'accumulent, vagues et imprécis, puisque, pour la plupart, résultant de l'état même de la nature :

Le cheval reprit sa marche au moment où les étoiles se mirent à briller» (p. 52) ;
Gaspard admira longuement le cheval pie, dont les taches blanches et noires luisaient dans la lumière du matin (p. 54) ; Le soleil était encore plus haut dans le ciel (p. 67) ;
Quand il se réveilla, il n'avait aucune idée de l'heure. La lumière n'avait pas changé dans le sous-bois (p. p. 66) ; Le soir venait (p. 72) ; Avant de se coucher, Gaspard s'accouda à la fenêtre et regarda les forêts lointaines baignées par la lune (...) (p. 74) ;
Le lendemain, il se leva tôt (p. 74) ; La péniche mit deux ou trois jours à atteindre Anvers (p. 77) ; Ce jour là, il passa des heures à plat ventre sur l'avant de la péniche (p. 78) (etc.)

Le sentiment du temps qui prédomine dans cette première étape de la recherche de Gaspard vient donc des phénomènes naturels, de l'atmosphère ensoleillée ou sombre d'un mois de printemps²²¹. Le reste de l'itinéraire de l'enfant est marqué par l'écoulement du temps, celui-ci pouvant être mesuré par le passage des jours et des nuits ; mais, parfois, l'immobilité d'un instant devient l'affaire essentielle, hors de l'histoire : «(...) c'étaient des milliers ou bien des millions de bandes d'écume plus claires que la lumière du jour. (...) Cette vision éclatante ne dura qu'un instant d'une brièveté inouïe» (p. 99). Par moments, le temps poétique, se fige, afin de permettre au personnage de rêver : par un autre effet de prolepse, l'auteur transporte, cette fois, le personnage dans l'avenir & détermine son destin²²². Aussi, atténue-t-il l'intensité dramatique de la quête pour que le lecteur adhère au rêve : André Dhôtel croit que «la vie se trouve au-delà de cette réalité, c'est la raison pour laquelle le rêve a une importance considérable»²²³ dans ce récit, comme dans tous ceux qui appartiennent à notre corpus. L'écrivain ménage donc le suspense en anticipant sur la découverte de l'enfant fugueur et il invite, ainsi, le lecteur à s'arrêter sur cet instant féérique.

²²⁰ André Dhôtel, *L'Ecole buissonnière : Entretiens avec Jérôme Garcin*, Paris, Pierre Horay Editeur, 1984, pp. 46-47.

²²¹ Nous avons eu, à plusieurs reprises, des informations sur le temps qui s'est écoulé entre la rencontre avec l'enfant fugueur et le début de sa quête : «il y a un mois» (p. 55) ; «il y a un mois jour pour jour, et à peu près vers la même heure, j'ai donné un shampoing à un garçon aussi blond que vous» (p. 59). Par conséquent, nous estimons que l'action se déroule au mois de juin.

²²² Cf. le deuxième rêve de Gaspard, pp. 98-99.

«Huit jours passèrent» (p. 88), nous dit, à un certain moment, le narrateur, comme s'il cherchait à accélérer la rencontre avec le jeune Drapeur, qui est en fait une jeune fille, Hélène. Or, dès que le héros découvre qu'il est tout proche de cette dernière, le récit se ponctue d'indications temporelles précises qui ralentissent le temps : «La nuit même ou Gaspard avait entendu cette conversation (...)». «Un peu avant le jour, un marin était venu vérifier le serrage des écrous (...)». «La nuit suivante il ne demeura que d'immenses ondulations (...). Vers minuit (...)» (p. 109). La précision de toutes ces références alourdissent l'atmosphère, rendent l'attente de Gaspard pénible. Mais, comme nous le dit Gaston Bachelard, «Tous ceux qui savent jouir de l'attente même anxieuse reconnaîtront avec quel art elle fait du pittoresque, du poétique, du dramatique. Elle fait de l'imprévu avec le prévu»²²⁴.

Ainsi, l'enfant retrouvé, le roman évolue par échos ou par modulations, selon «un double plan temporel» :

(...) l'aventure se poursuit avec une apparente vivacité, entraînant les événements distraitemment, par sauts imprévisibles, tandis qu'en un lent développement quelques motifs structurels se répondent de part en part et acquièrent toute leur richesse dans une sorte d'immobilité paisible, comme s'ils appartenaient à un temps différent, un temps infiniment plus lent, un temps d'essence musicale qui joue sur la résonance de chaque élément.²²⁵

Le décalage se trouve régulièrement souligné par le narrateur : «Gaspard ne savait plus quel jour on était. Quand Hélène précisa que le samedi serait le 20 juillet, il éprouva une vive satisfaction de l'apprendre, quoique cela n'eût aucune importance» (p. 119). Deux mois ont passé depuis la première rencontre de ces deux jeunes gens, le temps s'est, de fait, écoulé, et Gaspard en a conscience ; mais c'est l'instant présent qu'il voudrait garder, puisqu'il éprouve, à ce moment là, une satisfaction si intense que le passé n'a de valeur que par lui et que le futur n'a de sens qu'à partir de lui. Gaston Bachelard, dans *L'Intuition de l'instant*, nous permet de comprendre cette double fonction de l'instant dhôtelien :

Le passé est aussi vide que l'avenir. L'avenir est aussi mort que le passé. L'instant ne tient pas une durée dans son sein ; il ne pousse pas une force dans un sens ou dans un

²²³ André Dhôtel, *L'Ecole buissonnière : Entretiens avec Jérôme Garcin*, op. cit., p. 45.

²²⁴ *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1972, pp. 47-48.

autre. Il n'a pas deux faces, il est entier et seul. On en méditera l'essence qu'on voudra, on ne trouvera pas en lui la racine d'une dualité suffisante et nécessaire pour penser une direction.²²⁶

Tout l'univers de Dhôtel se trouve rythmé par ces moments d'attente, de rêverie, par ces intervalles qui donnent une épaisseur autre à l'organisation temporelle du roman : se rapportant au passé, au présent ou au futur, ces instants viennent enrichir la régularité de la progression chronologique de l'histoire et modifier la linéarité du temps. Bien souvent, ce sont dans les instants «d'une brièveté inouïe» (p. 127) que surgit le merveilleux, que se laisse découvrir l'extraordinaire, que se crée une ouverture sur un autre monde. Le temps chronologique tend donc à se condenser dans les multiples échos de ces instants pour aspirer à l'intemporel. Sous une apparente progression banale et linéaire, le temps dhôtelien se fait autre pour éterniser le rare, l'évanescent et l'insaisissable.

Dhôtel, dans sa volonté d'immobiliser le temps, privilégie l'instant sur la chronologie, parce que ces moments, plus ou moins brefs, établissent une correspondance intime avec l'espace qui vise le ralentissement, voire l'arrêt, du temps. Un certain statisme, une certaine durée des choses immobiles confèrent donc à l'univers dhôtelien une lenteur contemplatrice, distraite qui contraint le lecteur à abandonner le cours rapide des aventures pour aller se perdre dans les méandres d'un rêve, d'une attente, d'un regard porté sur le détail.

La lenteur est également une marque privilégiée de l'écriture gracquienne, mais, cette fois, pour dire l'inquiétude de la méditation. En effet, à certains moments, le temps semble s'arrêter, comme pour échapper à son écoulement et se projeter dans l'éternité. Le drame qui se déroule dans le roman *Au château d'Argol* est, avant tout, un drame intérieur, conflictuel, c'est pourquoi les raisons d'une action, les mobiles qui meuvent les personnages ne sont jamais explicitement formulés, laissant, ainsi, au lecteur la tâche d'essayer de les reconstituer lui même. Pour s'y retrouver – l'absence de liens logiques compliquant la reconstitution –, ce dernier doit lire dans les éclipses du récit, dans les intervalles, parce que ceux-ci aident à ouvrir la porte qui donne sur le mystère du monde.

Cette œuvre gracquienne n'échappe donc pas, non plus, à la tromperie d'une structure linéaire : le viol de Heide, son suicide et le meurtre d'Herminien sont les actions-

²²⁵ Philippe Blondeau, *op. cit.*, p. 213.

clés de l'intrigue et, participent, ainsi, de l'évolution des rapports entre les personnages. Néanmoins, l'auteur a tout fait pour empêcher que son texte puisse être saisi rationnellement : par l'absence d'action logique, liée au moyen de causalités clairement énoncées, et par la présence de repères qui, sous leur apparence objective, sont porteurs d'ambiguïté, le mystère s'installe et contribue à augmenter la tension.

Dans *Au château d'Argol*, le temps ne joue donc pas un rôle causal ; apparemment, il semble vouloir suivre le rythme des saisons : Albert arrive à Argol en une fin d'après-midi d'une fin de printemps :

Quoique la campagne fût chaude encore de tout le soleil de l'après-midi, Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol. Il s'abrita à l'ombre déjà grandie des aubépines et se mit en chemin. (p. 15).

L'épisode du bain se déroule en plein été :

Un matin, où une brume légère qui stagnait sous les arbres annonçait les ardeurs d'une journée torride, ils allèrent se baigner (p. 87)

Le viol se situe en automne :

Pendant les jours qui suivirent, de longues pluies s'abattirent sur Argol. La nuit et le jour avec un persistant acharnement au travers des salles sonores on entendait le martèlement de leurs gouttes innombrables et, sur le fond murmurant de l'averse harcelant le sol de plein fouet, s'entendait sur un rythme plus lent le fantastique égouttement des grains épais tombant l'un après l'autre des hautes branches comme un fruit stérile et liquide et prolongeant leurs battements mesurés avec la sauvagerie détaillée, la minutie inexplicable d'un supplice. (p. 117)

Et, enfin la mort de Heide et d'Herminien se produisent des nuits d'hiver :

(...) par une après-midi livide de décembre qui leur promettait d'avance un complet *désœuvrement* (...) (p. 169). De longues heures après, du fond d'une nuit lourde et sans rêve, il fut tiré par des cris (...). Heide expirait (...) (p. 177). Au milieu même de la longue nuit de décembre, (...) il sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige. (p. 182)

²²⁶ Paris, Stock, 1992, pp. 48-49.

Ainsi ponctué par le rythme des quatre saisons, un ordre temporel semble donc structurer le récit : comme nous avons pu le constater, le temps s'écoule entre une «fin d'après-midi» de printemps et une «longue nuit de décembre» et, tout au long de ces «quelques mois», d'autres événements se succèdent les uns derrière les autres, sans participer véritablement à la construction du récit, mais contribuant amplement à la création de la tension romanesque. Une fois parvenu au château, un message annonce à Albert l'arrivée d'Herminien et de Heide, un «vendredi» (p. 35) ; quelques jours plus tard, «à la veille de cette arrivée» (p. 47), Albert part pour une promenade à cheval et découvre le cimetière et une croix portant le nom de Heide (p. 50) ; «la journée du lendemain» (p. 55), «Vers le soir» (p. 56) les deux jeunes gens arrivèrent au château ; le séjour des hôtes revêtit «une durée indéfinie» (p. 71), la matinée étant destinée «à des promenades solitaires vers la mer et la forêt» (p. 72) et l'après-midi, «une torpeur que le soleil faisait peser (...) annonçait à leurs nerfs aiguisés par l'attente le prélude d'un jeu mortel» (p. 73), alors que les soirées «représentèrent pour Albert le seul moment de la journée où il pût jouir de la *plénitude* de sa vie» (p. 77) ; en pleine mer, unis par une même âme et un même corps, «Il sembla à tous trois au même moment que maintenant ils n'oseraient *plus* se retourner ni regarder vers la terre» (p. 91) ; «Peu de jours après ces événements significatifs» (p. 99), Albert découvre la chapelle des abîmes et entend «sonner distinctement les *dix coups d'une horloge*» (p. 102) ; «Par une après-midi chargée d'une accablante chaleur» (p. 119), Albert vit Herminien et Heide qui s'enfonçaient dans la forêt ; «De longs jours passèrent» (p. 129) après le viol de Heide et des «forces s'éveillaient» (p. 129) en Albert ; «Ils suivirent un jour une avenue large et verte (...)» (p. 141) et découvrirent «couché dans l'herbe, lové dans l'herbe, plus immobile qu'une pierre (...) Herminien gisait près de là (...)» (p. 148) ; «Cependant Herminien, peu à peu, sortit des ténèbres de la mort (...)» (p. 157) ; «Par un froid matin de novembre, Albert pénétra dans la chambre que venait de quitter Herminien (...)» (p. 158) ; «Une obscurité presque complète, à cette heure extrême de la chute du jour» (p. 172) régnait dans toute la chambre de Heide. L'apparition de toutes ces actions, de tous ces événements n'est point soumise à une contrainte logique et à une temporalité objective et, par conséquent, elle vise essentiellement à augmenter le suspense du récit. Ce qui frappe d'emblée, c'est la minceur de l'information narrative des notations temporelles, puisque, dans la généralité, ces dernières sont extrêmement floues : «ces dernières années» (pp. 16-17) ; «à des années» (p. 80) ; «longtemps» (p. 126) ; etc.

Par ailleurs, en dépit du fait que les références saisonnières rythment le roman et que les indices temporels, plus ou moins précis, ordonnent les événements selon leur consécution, à certains moments, le temps est détourné de sa fonction originale et se fait atemporel. Par exemple, dans la chapelle des abîmes, «les horloges d'Argol ne sont pas arrêtées, l'heure qu'elles indiquent est celle d'un temps 'suspendu'»²²⁷, puisque Albert constate :

L'horloge *tournant à vide* au-delà du temps sur lequel ne mordaient pas plus ses engrenages que la roue d'un moulin sur un ruisseau desséché, de la lampe brûlant en plein jour et des fenêtres visiblement faites pour regarder *de dehors en dedans*, et auxquelles se collaient partout à la fois les verts tentacules de la forêt. (pp. 109-110)

Et, cependant, au milieu de cette atmosphère de rêve ou l'écoulement du temps semblait par miracle suspendu, une horloge de fer hérissait ses dangereuses armes, et le bruit grinçant & régulier de son mécanisme, qui ne pouvait au milieu de ces solitudes se rapporter en quoi que ce fût pour l'âme à la mesure d'un temps vide en ces lieux de toute sa substance, mais seulement annoncer le déclenchement de quelque infernale machine (...) (p. 106).

Les horloges sont là pour renforcer l'inexorabilité du destin des personnages et non pas pour déterminer une heure. «Le temps est vidé, il ne s'étale plus dans la durée»²²⁸. Le temps qui, normalement, ne cesse de battre la mesure, est dépossédé de sa figure circulaire et «affranchi des événements qui faisaient son contenu»²²⁹ : il n'est plus dans le récit pour ordonner chronologiquement les faits, mais pour y laisser inscrites les marques de l'inexorable fatalité. Dépossédées de leur réalité objective, les indications temporelles «désancrent»²³⁰ le récit du réel et laissent place à «un instant», à un moment de «parfaite coïncidence» entre le moment et le lieu²³¹ :

Et tandis que l'horloge, seconde après seconde, emportait les lambeaux d'un temps comme chargé à l'instant pour Herminien d'une plus riche substance et frappé d'un caractère entre tous *irréversible* (p. 67).

²²⁷ Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 39.

²²⁸ Mireille Noël, *L'Eclipse du récit chez Julien Gracq*, Delachaux et Niestlé, Lausanne – Paris, 2000, p. 86.

²²⁹ Jean-Louis Leutrat, *Au château d'Argol / Un balcon en forêt de Julien Gracq*, Paris, Nathan, 1992, p. 36.

²³⁰ Terme emprunté à Patrick Marot, *op. cit.*, p. 105.

²³¹ Cf. Patrick Marot, *ibid.*.

(...) Il fut tiré par des cris, des appels répercutés à travers toute la masse du château, et dont le caractère d'anormale et alarmante urgence (...) le rappela soudain à une demi-conscience du *laps de temps* significatif qui s'était écoulé pour lui hors de sa chambre (...) (p. 177).

Souvent marqués par le silence de la contemplation, de la réflexion, de l'attente, ces instants figent le récit, lui confèrent un statisme révélateur, «une surnaturelle immobilité» (p. 146) et une intensité qui alterne avec le bougé, le dynamisme orageux de l'épaisseur durative. L'immobilité momentanée est comme un battement de porte entre deux mondes, puisqu'il est porteur d'un signe magique qui relance la quête. Pour Patrick Marot,

L'image de la double vitesse de l'hélice produisant simultanément les impressions du mouvement et de l'immobilité, rend bien compte de cette dualité, constituante de la dynamique narrative, où se superposent la propulsion et le suspens d'une imminence laminée entre l'avant et l'après.²³²

L'originalité de nos écrivains est donc de substituer au temps objectif, celui des physiciens, le temps subjectif du personnage, mesuré à l'intérieur de lui-même et qui dépend de ses émotions et de ses sentiments. Ainsi avons-nous le temps de l'attente, le temps de l'espoir, le temps du malheur «Et, en dehors de tout classement, le temps des rêves»²³³.

Jean Bernard, fait dire à Emmanuel, dans *Le Jour où le temps s'est arrêté* :

J'admire ta mémoire que l'arrêt du temps n'a pas, pour le moment, modifiée. Mais pour chacun de nous le temps est divers. Le temps de l'ennui est interminable. Le temps de l'impatience est tendu, presque brutal. Le temps des événements heureux nous semble très court.²³⁴

Partant donc de ce principe, dans *Le Visionnaire*, le temps est celui de l'ennui – et, dans une moindre mesure, de l'impatience – et du rêve. Comme dans nos autres œuvres, la vie intérieure du personnage tient une grande place dans l'univers romanesque greenien et elle n'a, également, de sens que dans son rapport avec la dimension du monde extérieur. Ici aussi, la chronologie s'efface au profit de l'imaginaire et acquiert une valeur symbolique :

²³² *Ibid.*, p. 149.

²³³ Jean Bernard, *Le Jour où le temps s'est arrêté*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 177.

²³⁴ *Ibid.*, p. 43.

le temps y est «comme le symbole de l'emprisonnement de l'homme dans le monde extérieur», nous dit Brian T. Fitch²³⁵. Le personnage greenien, bien qu'appartenant à ce monde-ci, s'y ennue et, par conséquent, cherche constamment à s'en évader par le rêve :

En marge de notre existence monotone et enclose, toute de désirs insatisfaits et d'inquiétudes inapaisées, mais en intime connexion avec les révélations de la mémoire, s'élabore une vie souterraine, plus riche et plus intense, qui échappe au contrôle de la conscience rationnelle.²³⁶

Le présent de certaines phrases de l'œuvre et le passé du reste du récit de Marie-Thérèse nous indiquent, dès lors, que le moment de la situation d'énonciation se situe après les faits rapportés :

Je ne me rappelle plus qui en parla le premier. Certains jours, il était convenu que nous nous tairions (...) (p. 13)

Aujourd'hui que tout cela est loin et que je puis en juger avec plus d'expérience, j'ai l'impression qu'il croyait, en partie, aux histoires qu'il me racontait (...) (p. 15)

L'information fournie quelques pages plus loin porte une précision : «A présent que la mort nous a séparées depuis dix ans, je me reprends à songer à ma mère sans amertume» (...) (p. 26), mais aucun repère ne se trouve clairement daté. Procédant par analepse, l'auteur nous fait, d'abord, voyager dans le passé de Marie-Thérèse, dans le souvenir d'un jeu qui anticipe, déjà, sur les épisodes du château de Nègreterre. Or, dès le deuxième chapitre, la narratrice éprouve le besoin de réordonner son récit, de présenter les événements selon un ordre chronologique ; toutefois, mise à part l'indication sur l'âge de la jeune fille – au moment de l'arrivée de Manuel, elle a quatorze ans²³⁷ – le récit évolue au rythme effréné des souvenirs, c'est pourquoi les références temporelles sont vagues : «Un soir» (p. 13) ; «En été» (p. 14) ; «Un après-midi de mai» (p. 18) ; «Ce fut à cette époque» (p. 25) ; «Un après-midi d'avril» (p. 38) ; «Il y avait près de deux mois» (p. 49), etc. Elle passe, en vrac, sur une période achevée de sa vie – mais non moins importante – c'est la raison pour laquelle ressurgissent, par la mémoire, la mort de son père, la complexité de la

²³⁵ «Temps, espace et immobilité chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (Julien Green), Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 112.

²³⁶ Marc Eigeldinger, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Portes de France, 1947, p. 41.

²³⁷ Cf. V. p. 33.

relation avec sa mère, la vocation religieuse contrariée, la tentative de séduction de Manuel. Tous ces épisodes, parce qu'ils ont marqué Marie-Thérèse, sont ponctués par l'imprécision des informations temporelles : «Sa mort suivit de peu celle de mon oncle Emmanuel» (p. 25) ; «Fort pieuse, à cette époque (...)» (p. 33) ; «Ce matin là, je déjeunai dans une sorte de stupeur» (p. 64). La présence de Manuel se trouve estompée dans tout ce passage ; il est loin, encore, d'occuper l'avant-scène de la narration.

Le deuxième récit de Marie-Thérèse porte, dès les premières lignes, une indication sur le temps – «La veille, nous avons fêté le jour de l'an» (p. 235), mais ce qui saute d'emblée aux yeux du lecteur c'est la monotonie du rythme du passage du temps, la lenteur provoquée par les nombreux silences : «Depuis des mois, il s'asseyait tous les jours à la table de la salle à manger (...)» (p. 236) ; «Il y régnait un profond silence, rompu de temps à autre par le bruit léger du charbon (...)» (p. 235). A l'opposé de son premier récit, la narratrice ne se laisse plus emporter par l'émotion du souvenir, mais par l'observation du comportement de Manuel. Une fois de plus, elle essaie d'ordonner son récit chronologiquement, cependant, parce qu'elle revit ces moments passés par le biais des sentiments, le rythme temporel est celui des journées et du passage des mois : «Ce matin-là» (p. 235) ; «L'été passa» (p. 238) ; «les trois mois passés» (p. 241) ; «la nuit de printemps» (p. 249).

Le passage du temps, clairement énoncé dès l'ouverture de la dernière partie de cet épilogue, établit une rencontre entre le rêve de Manuel et la réalité : « Quelques années plus tard, je trouvai les carnets de Manuel (...)» (p. 248). Nous découvrons, enfin, la raison de la narration de Marie-Thérèse : les années passées, elle a, d'abord, voulu raconter les différents événements selon sa perspective, puis elle a mis en lumière l'auteur qui avait rédigé ces carnets. C'est pourquoi Annie Brudo considère que :

Les deux récits de Marie-Thérèse trouvent ainsi leur justification et lui confèrent une double position : celle d'un narrateur qui est, dans le même temps, homo- et hétérodiégétique. Ils servent aussi nettement de «corniche» au récit de Manuel dont ils veulent ainsi souligner la primauté. Si les deux récits de Marie-Thérèse révèlent l'articulation narrative qui charpente le roman, ils déterminent également la portée du temps dont le rôle est, surtout dans le premier récit, assujéti à la mémoire.²³⁸

²³⁸ *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, p. 96.

Marie-Thérèse, dans le premier récit cherche, de fait, à reproduire les événements chronologiquement, mais dominée par la volonté de se retrouver, de s'expliquer, elle se laisse aller par la force de l'esprit, par la puissance des souvenirs et la chronologie chavire et ne rend plus compte de la restitution du temps. Dans la fin du deuxième récit, Marie-Thérèse est envoûtée par le rêve de Manuel et le temps devient poétique : «La nuit de printemps montait dans le ciel bleu pâle que traversaient les cris stridents des hirondelles» (pp. 249-250). Après la lecture des carnets de Manuel, la narratrice s'enfonce, elle aussi, dans le rêve. Voyons, alors, quelle est la valeur symbolique du temps dans le récit de Manuel.

Nous ne devons oublier que Manuel vit dans un constant effort de transformation du monde et les moyens par lesquels il effectue cette métamorphose, ce sont l'hallucination, le rêve et le songe. Le narrateur s'adonne volontiers à l'évasion par le rêve, qui atteint, d'ailleurs, son paroxysme, dans le récit «Ce qui aurait pu être». Ainsi, Dans la première partie de son récit, il tient un journal intime, où il rapporte avec précision la suite des événements après l'Héritage. Les faits ont été narrés au jour le jour, comme pour garantir son existence : «Ce même soir» (p. 98) ; «Le lendemain matin, à six heures» (p. 99) ; «Quelques minutes plus tard» (p. 100) ; «Le petit déjeuner de M. Ernest m'occupa ensuite jusqu'à sept heures» (p. 100) ; «Le soir» (p. 105). Par la précision des annotations, par le soin avec lequel il écrit tous les faits, tous les sentiments, toutes les réactions, Manuel confère au temps une évolution chronologique et assure, ainsi, la pérennité de sa vie : «Chaque heure qui s'efface de l'esprit est comme un gage du néant (...) ; ma crainte de disparaître était si vive que je ne reculais devant aucune minutie pour fixer une seconde de mon existence, indiquant même la couleur du temps (...) (p. 166).

Par un effet de brouillage du rationnel et de l'irrationnel, un récit à part s'insère dans le récit de Manuel avec, auparavant, une explication sur les raisons de cet éloignement dans un monde autre : «(...) je cherche à tromper l'odieuse lenteur de la vie en rêvant à *ce qui aurait pu être*) (p. 142). L'imaginaire submerge, maintenant, le réel ; le narrateur s'abandonne à une rêverie, où plutôt, à une vision morbide, afin d'échapper à la destruction du temps. La structure temporelle de tout cet épisode se trouve donc libérée de la contingence du quotidien :

Le temps qui s'écoulait alors n'aurait pu se mesurer selon la computation ordinaire, car si étroite que soit une de nos secondes, elle n'en comptait pas moins des heures et parfois des semaines au château. (p. 144)

Subverti par les phénomènes de l'inconscient, le temps participe, ainsi, lui aussi, de cette tonalité mystérieuse, de cette atmosphère étrange et poétique propre au roman greenien.

A l'inverse de nos quatre premiers romans, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier est clairement daté : il commence le 3 janvier 1938 et s'achève au mois de mars de 1945. Dans la mesure où le récit revêt l'aspect d'un journal, le déroulement des événements accompagne le déroulement des faits historiques : la déclaration de la guerre en 1939, la défaite de l'armée française en juin 1940 et la défaite de l'armée allemande en 1945.

Pleinement ancré dans le temps réel, le récit tournierien avance au rythme de l'Histoire ; d'innombrables références historiques inscrivent «Les Ecrits Sinistres» dans le code de la vraisemblance :

L'armistice ayant été signé entre la France et l'Allemagne (...) (pp. 210-211), (...) le 24 juin [1940] (...), on les [Tiffauges et les prisonniers] envoyait en Allemagne pour assurer la moisson. (p. 211)

Le 3 octobre [1941] Hitler annonça au monde dans un discours au Palais des Sports de Berlin le déclenchement de l'opération Typhon qui devait faire tomber Moscou et anéantir définitivement l'Armée rouge. (...) Ils parcoururent une cinquantaine de kilomètres (...). Il faisait jour encore quand ils parvinrent à la palissade de pieux qui défendait la Réserve de Rominten. (pp. 258-259)

Le lendemain matin, toute la presse allemande, encadrée de noir, annonçait la capitulation à Stalingrad du Maréchal von Paulus (...) (p. 307). (...) Depuis Stalingrad et le discours de Goebbels au Sportpalast (...) l'atmosphère s'était alourdie à Rominten. (...) l'Oberforstmeister fit savoir à Tiffauges que le personnel devant être réduit au strict minimum (...). Quinze jours plus tard, Tiffauges avait sa feuille de route pour Kaltenborn. (pp. 317-318)²³⁹

Ces extraits montrent combien l'histoire d'Abel Tiffauges est ancrée dans la réalité par la présence constante du temps historique. L'aventure du personnage se déroule

²³⁹ Le départ de Tiffauges se produit donc peu de jours après le 19 avril 1943.

essentiellement en Allemagne Nazie – mis à part le récit de son enfance – et le chemin parcouru jusqu'alors le conduit à Kaltenborn, où le troisième reich forme de jeunes SS. Le lecteur aux prises avec tant d'informations historiques croit se trouver devant un roman réaliste et avance en confiance ; «Tiffauges», nous dit Mariska Koopman-Thurlings, «évoque la réalité historique pour que le lecteur croie à la véracité de son récit»²⁴⁰ et progresse aisément vers l'irréel.

Mais la fusion entre réalité historique et histoire fictionnelle finit par décontenancer le lecteur par sa portée humaine : par exemple, comment, en plein cœur de l'Holocauste, est-il possible qu'un être, quel qu'il soit, puisse éprouver du plaisir chez les nazis ? Comment se peut-il que Tournier ait créé un personnage romanesque aussi pervers ? La grande réussite de l'écrivain consiste précisément dans le fait que la cohabitation du réel et de l'irréel se produit passivement au sein de la diégèse ; réalité historique, réalité quotidienne – comme celle des moments passés au collège, du temps de son occupation de garagiste – et merveilleux convient sans heurts et s'influencent mutuellement.

Arlette Bouloumié considère que «l'histoire, si présente dans le livre, s'avère la réactualisation, dans l'Allemagne nazie, du mythe de l'ogre venu du fond des âges»²⁴¹. Le contexte historique perd donc sa fonction traditionnelle, qui vise à rendre le récit vraisemblable, et devient mythe personnel du héros. Lorsque la guerre éclate, Tiffauges y voit un signe du destin, de son destin et il s'approprie désormais de tout événement historique, «à un point tel que son histoire personnelle devient un reflet de l'Histoire, sa vie privée étant comme le microcosme de l'Histoire universelle»²⁴².

Tiffauges nous dit bien, dans son journal intime :

J'ai toujours été scandalisé de la légèreté des hommes qui s'inquiètent passionnément de ce qui les attend après leur mort, et se soucient comme d'une guigne de ce qu'il en était d'eux avant leur naissance. L'en deçà vaut bien l'au-delà, d'autant plus qu'il en détient probablement la clé. Or moi, j'étais là déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans.
(p. 13.)

²⁴⁰ *Vers un autre fantastique : Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam – Atlanta, GA, 1995, p. 145.

²⁴¹ *Le Roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, Corti, 1988, p. 19.

²⁴² Mariska Koopman-Thurlings, *op. cit.*, p. 145.

Le passé est important pour le présent et pour le futur, c'est pourquoi Tiffauges nous évoque, au long des cent cinquante premières pages du roman, la découverte de son ogritude : partant de sa relation récemment terminée avec Rachel, il remonte le temps jusqu'à son séjour à Saint-Christophe.

Mais c'est son voyage vers l'est qui révèle les enclaves d'un passé immémorial. Ce chemin parcouru dans la Prusse orientale, dans ce «*pays des essences pures*» (p. 242) est, en fait, une profonde remontée dans le temps, puisque le héros y retrouve des éléments appartenant aux origines de l'homme : un élan, «bête à demi fabuleuse, qui paraissait sortir des grandes forêts hercyniennes de la préhistoire» (p. 238) ; un homme des tourbières remontant «au I^{er} siècle de notre ère, soit au siècle antérieur» (p. 251) ; des taureaux «d'un type évidemment préhistorique, tels que les figurent les gravures rupestres néolithiques, des aurochs en somme (...)» (p. 271). Tiffauges croyant au destin, associe les événements de sa destinée à ceux de l'Histoire :

(...) cette longue migration vers le levant, dans laquelle l'avait jeté l'affaire Martine et la guerre qu'elle avait provoquée, s'accompagnait d'un pèlerinage dans le passé, jalonné contemplativement par la survenue de l'Unhold et de l'homme des tourbières, et de façon plus pratique par l'abandon de la voiture à essence, puis à gazogène au profit du cheval. (...) Il soupçonnait (...) que son voyage le mènerait (...) [à] la nuit immémoriale du Roi des Aulnes. (pp. 270-271).

L'auteur en procédant, ainsi, à une inversion – maligne ?²⁴³ – du cours du temps, en effectuant un retour aux temps originels, s'apprête à annuler le temps. Ce dernier est un «carrousel» où les événements se répètent à intervalles éloignés et non pas un temps linéaire dont les faits sociaux suivent le principe de la causalité et de la cohérence historiques. Nous sommes, par conséquent, confrontée à un temps cyclique, au temps cyclique des mythes, au temps intemporel²⁴⁴ du mythe de l'ogre et la répétition des événements en est bien la preuve : la découverte de la phorie par Nestor²⁴⁵, au début de

²⁴³ Oui si nous considérons que le temps alimente la machine romanesque et que la perversion dont il découle consiste en un développement d'une logique et d'une cohérence qui transforment en destin la vie du personnage et qui invertissent le principe d'historicité.

²⁴⁴ Tiffauges le dit lui-même : «J'ai parlé d'éternité à mon propre sujet. Rien d'étonnant. Rien d'étonnant dès lors que Nestor – dont je procède indiscutablement – échappât comme moi-même à la mesure du temps...» (p. 33)

²⁴⁵ Cf. p. 68.

l'œuvre, puis par Tiffauges²⁴⁶, quelques pages plus loin, ne clôt-elle pas l'œuvre ? Tiffauges ne rejoint-il pas, ainsi, les grands héros phoriques mythiques de tous les temps : Atlas, Hercule, Christophe et Raspoutine ?

Arlette Bouloumié considère que «La maîtrise du temps apparaît dans la répétition d'un acte qui annule le temps» et que c'est dans cette mesure là qu'il «participe à une réalité transcendante»²⁴⁷. La théorie de Mircea Eliade, dans *Le Mythe de l'éternel retour*, nous aide à comprendre cette technique de la répétition : «Le geste n'obtient de sens, de réalité que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale»²⁴⁸.

Dans ce sens, le traitement particulier que l'auteur fait du temps contribue à l'ambiance magique du récit. D'abord objectif, le temps devient magique lorsqu'il rompt avec le temps de l'horloge et de la conscience ; lorsqu'il coupe avec l'ordre chronologique traditionnel. Nous pouvons donc considérer que, dans *Le Roi des Aulnes*, le temps est aussi, et avant tout, magique, puisque la subversion à laquelle il se trouve soumis – par le narrateur et héros – concourt à augmenter l'étrangeté de l'atmosphère romanesque. A aucun moment, le héros n'hésite à détruire notre conception habituelle du temps, à remonter dans des temps immémoriaux pour nier l'historicité. En somme, comme personnage réaliste magique, Tiffauges se trouve tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des catégories temporelles réalistes : bien que rédigeant un journal daté – où les références historiques sont fort nombreuses – des infractions viennent pervertir la qualité de l'information temporelle. Michel Tournier joue donc avec les anachronies pour suggérer le mythique et pour déclencher le magique : les nombreuses anticipations et analepses stimulent l'illusion et font disparaître la terre ferme de l'Histoire sous les pieds du lecteur.

Jean Cocteau partage de cette déstructuration du temps romanesque ; il nous dit, dans *La Difficulté d'Etre*, «Tout calcul me dépasse. Les mesures dont je dispose se résolvent féeriquement en moi. Jamais je ne minute»²⁴⁹, et il continue sa déambulation en illustrant sa thèse avec Proust :

²⁴⁶ Cf. p. 112.

²⁴⁷ Cf. *op. cit.*, p. 21.

²⁴⁸ Paris, Gallimard, 1969, p. 15.

²⁴⁹ Monaco, Du Rocher, 1983, p. 87.

A force d'additionner, de multiplier, de diviser dans le temps et dans l'espace, Proust termine son œuvre par la plus simple des preuves par neuf. Il retrouve les chiffres de l'opération par où son œuvre débute. Et c'est en quoi il m'attache.²⁵⁰

Comme Abel Tiffauges, les personnages coctéens cherchent à s'évader du monde et ils le font par le biais du *jeu*, moment où ils plongent dans une demi-conscience, où «Ils amorcent des rêves, les combinent avec la réalité, dominent l'espace et le temps»²⁵¹. Dans ce sens, il n'est nullement surprenant que le roman, *Les Enfants terribles*, se déroule, en grande partie, la nuit, puisque, la journée, rien ne se passe :

Mêmes nuits violentes, mêmes matins pâteux, mêmes après-midi longues où les enfants devenaient des épaves, des taupes en plein jour. (p. 64)

Nous estimons donc que le rythme du temps est, d'abord, grandement instauré par le *jeu* des enfants de Cocteau, qui se jouent du temps «grâce à une accélération extrême de [leur] perception»²⁵², puis, par la force du destin.

A l'inverse des auteurs mentionnés auparavant, très peu de notations temporelles existent dans le récit, comme si l'auteur avait voulu détruire tout système de référence. Or, il reste, néanmoins, indiscutable qu'elles accompagnent chronologiquement les événements : «Dès quatre heures dix l'affaire était engagée» (p. 12) ; «Le lendemain, les services s'organisèrent» (p. 33) ; «Gérard venait chaque jour» (p. 38) ; «En avril, il [Gérard] se leva» (p. 43) ; etc. Victime, lui aussi, de «la surdétermination de l'enchaînement linéaire»²⁵³, Cocteau feint de s'accrocher à la continuité du temps, mais, la voix du narrateur se fait entendre pour nous dire : «Une revanche du temps renvers[e] les prérogatives» (p. 70) ; en somme, les enfants sont, sans le savoir, étendus dans des dimensions qui ne leur sont pas sensibles : l'éternité. Le temps et l'espace entremêlés ne permettent de vivre que peu à peu – seconde par seconde, minute par minute – des épisodes qui doivent se produire en bloc ; par conséquent, l'auteur opte de troubler ces deux ordres qui rassurent l'homme, pour effleurer la vérité des lois de l'inconnu. En somme, deux mondes coexistent dans cet univers romanesque : un monde *visible* – «celui de la conscience et de l'action» – et un monde *invisible* et nocturne – «celui du rêve et de

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

²⁵¹ Gérard Mourgue, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, 1990, p. 43.

²⁵² Pierre Gobin, *Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, 1974, p. 11.

la parole poétique»²⁵⁴. Les enfants terribles coctéens se trouvent donc cernés par des forces invisibles qui les contraignent à suivre leur chemin dans un monde qui n'obéit pas aux règles spatio-temporelles conventionnelles.

Dès que les enfants quittent «le monde singulier des enfants» (p. 53) pour prendre contact avec la réalité extérieure, «la chambre [prend] le large» et son «arrimage [devient] dangereux (p. 53). Le rythme se fait lent, l'écoulement du temps difficile : «Trois ans passèrent donc, rue Montmartre, sur un rythme monotone d'une intensité jamais affaiblie» (p. 63) ; «Mêmes nuits violents, mêmes matins pâteux, mêmes après-midis longues où les enfants devenaient des épaves, des taupes en plein jour» (p. 64). Au fur et à mesure qu'ils avancent vers l'âge adulte, ils ont de plus en plus de difficulté à *partir* :

Paul avait dix-sept ans. Dès seize ans, il en accusait vingt. Les écrevisses, le sucre ne suffisaient plus. (p. 65).

Le mécanisme du destin, une fois mis en marche, ne peut plus être arrêté, et le temps y joue son rôle ; nous pourrions, afin d'expliquer le temps des *Enfants terribles*, reprendre, en l'adaptant, une citation exceptionnelle de *La Machine infernale* :

Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous [les dieux], il n'existe pas. De [leur] naissance à [leur] mort la vie de [Paul et d'Elisabeth] s'étale, sous mes yeux [d'Anubis], plate, avec sa suite d'épisodes.²⁵⁵

Les enfants se lieront, désormais, à des êtres terrestres – Elisabeth à Michaël et Paul à Agathe – et ne parviendront plus à entrer dans le *jeu*. L'avenir se réalisant, «une étonnante vitesse» (p. 81) les pousse vers leur mort.

«Les nuits de la chambre» qui, auparavant, «se prolongeaient jusqu'à quatre heures du matin» (p. 61), sur le compte d'une atmosphère perdue à jamais, deviennent des nuits de cauchemar, des nuits où le temps s'est arrêté, où le rêve prédomine sur la réalité.

La quasi absence d'indications temporelles perturbe le lecteur et, quand elles existent, elles sont floues, pour placer l'histoire dans une relative atemporalité : «De temps en temps le ménage déjeunait ou dînait à l'étoile» (p. 107) ; «Un matin, on allait se mettre

²⁵³ Gaston Bachelard, *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1943 (1940), p. 95.

²⁵⁴ Cf. Danielle Chaperon, «Les Parques seraient-elles menteuses ? Note sur le cinématographe», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (Jean Cocteau), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, p. 71.

²⁵⁵ Paris, Grasset, 1934, p. 72.

à table» (p. 109) ; «Ce dimanche-là il neigeait» (p. 115). Le temps des *Enfants terribles* nie, en toute évidence, le normatif, c'est pourquoi il est sommaire et elliptique. Cocteau ne se soumet pas «au temps qui fait le roman», nous dit Henri Godard, «Il y a très peu chez lui de ces moments où le récit donne l'illusion de se rapprocher de la durée des personnages et de raconter une scène au rythme où ils sont censés la vivre»²⁵⁶. Ainsi, s'il privilégie le sommaire et l'ellipse, au détriment des annotations chronologiques, c'est, sans aucun doute, parce qu'il sait que la condition de l'homme est «de n'être pas»²⁵⁷. Ainsi placée hors du temps, l'histoire de ces deux enfants transgresse la notion même de durée. Selon l'auteur,

(...) la durée est une fable, (...) le vide n'est pas vide, (...) l'éternité nous donne le change et nous présente un temps qui se déroule, alors que le bloc de l'espace et du temps explose, immobile, loin des concepts d'espace et de temps.²⁵⁸

Avec le cinéma, les ellipses sont moins «voyantes» ; leur disparition, dans le film, les rend plus inquiétantes, plus perturbatrices :

Le temps forma avec l'espace un amalgame si élastique, si insolite, que l'homme se trouve sans cesse en face de petites preuves qu'il s'y égare et qu'il le connaît fort mal. Par exemple, lorsqu'un artiste de nos films ouvre la porte d'une maison d'une maison tournée en extérieur, la referme au studio quelques semaines après, et que nous le montre ouvrant et refermant cette porte d'une seule traite. Notre travail du film escamote le laps de temps où l'artiste a vécu sa propre vie pour le faire vire d'une vie différente. Il est vrai que les blocs d'espace et de temps que le cinéaste divise et qu'il recolle demeurent intègres. Mais l'amalgame de temps et d'espace fabriqué par cette méthode est-il si factice ? Je me le demande. Il arrive que la réalité en use.²⁵⁹

Le poète-cinématographe ne considère donc pas qu'il construit un temps différent du temps réel, mais que, si, par le film, celui-ci se trouve escamoté, c'est «par ce qui obscurément se niche dans les intervalles, dans les collures, dans les raccords»²⁶⁰. Aussi, le film, *La Belle et la Bête*, n'obéit-il pas aux règles spatio-temporelles conventionnelles : le metteur-en-scène y a manipulé le temps à son gré pour construire une histoire où deux

²⁵⁶ «Un romancier pressé», *Magazine littéraire*, n° 199, 1983, p. 29.

²⁵⁷ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 37.

²⁵⁸ *Ibid.*.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

mondes parallèles se superposent, où l'invisible fait partie de la vie humaine, mais où il faut que le regard – tout comme celui de la Belle qui voit la grandeur d'âme de l'homme sous la peau de la Bête – perce la surface du paraître. Une fois dans le monde de la Bête, la Belle va apprendre à voir au-delà du visible, à vivre hors du temps ; la créature lui dit, d'ailleurs, lors du retour de celle-ci dans le monde matériel : «Ma nuit n'est pas la vôtre»²⁶¹.

En somme, dans le film ou dans le récit littéraire réalistes magiques, ce n'est pas *notre* chronologie qui ordonne le temps du récit, c'est *un* ordre résultant d'un processus intérieur. Dans ce sens, dans ses *Essais sur le roman*, Michel Butor estime que «Toute référence à l'histoire universelle devient impossible, toute référence au passé des personnages rencontrés, à la mémoire, et par conséquent toute intériorité»²⁶² oblige à une structuration complexe du temps. C'est pourquoi Mac Orlan, dans son désir de figurer le temps affranchi des convenances, s'assujettit à remettre en cause la linéarité du temps humain, confondant événements futurs et événements passés.

Ilda Tomás considère que :

Schématiser un roman de Mac Orlan semble une gageure tant prolifèrent les épisodes, les personnages, les lieux. Peu importe que les intrigues s'éparpillent, que la ligne droite et progressive cède l'initiative à des motifs voisins ou opposés qui marient incidemment leurs péripéties.²⁶³

Cet auteur continue par ajouter que la temporalité mac orlanienne ne se soucie grandement de l'enchaînement des différents événements, «préférant un équilibre obtenu par le contraste, l'opposition»²⁶⁴. En effet, dans *Le Quai des brumes*, l'apparition des cinq personnages, lors des premiers chapitres, semble amorcer une action, mais bien rapidement le lecteur s'aperçoit que celle-ci s'éparpille et avance au rythme de la destinée de chacun des personnages.

Mac Orlan exalte, lui aussi, les pouvoirs de l'imagination, mais, comme tous les autres, il ne s'y abandonne pas complètement, il préfère mêler quotidien et intemporel,

²⁶⁰ Danielle Chaperon, *op. cit.*, p. 77.

²⁶¹ *La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1946.

²⁶² Paris, Gallimard, 1969, p. 114.

²⁶³ *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 196.

²⁶⁴ *Ibid.*.

connu et inconnu pour valoriser le temps par des fonctions nouvelles. Les personnages ressassent, comme s'il s'agissait d'une série d'instantanés, le déroulement de leur vie :

Toute la vie intellectuelle de Jean Rabe, depuis sa sortie du lycée, semblait consacrée au perfectionnement des désirs de choses qui se mangent. (...) Il y avait exactement sept semaines qu'il n'avait pas mangé de viande saignante. (p. 7) (...) Après avoir mangé du pain et du pâté de foie, il se glissait avec un plaisir indescriptible dans les draps et y lisait *La Dame de Monsoreau*, jusqu'à une heure avancée de la nuit. (...) Chaque jour il buvait un calice d'amertume (...). Un soir qu'il dormait dans un bar des Halles devant un café de dix centimes, il s'était aperçu, dans le trouble du demi-sommeil de la misère, qu'il se trouvait à côté d'une petite fille de cinq ou six ans (...) (p. 8). C'était toujours vers les trois heures du matin qu'il trouvait la pièce de vingt sous qui lui permettait de goûter ce repos infernal. (...) De temps en temps, cependant, Rabe travaillait. (...) Un matin, il revint à Paris, vêtu d'un pardessus neuf (...) (p. 10)

Rabe passe donc à un schéma temporel pour nous donner sa vie passée ; se livrant à une introspection, les faits se trouvent enchaînés par le souvenir, par le soutien de la mémoire et par l'émotion. Procédant par analepse, l'auteur édifie la trajectoire de ses personnages : «Le jour même (...), Rabe avait parfaitement compris que cette histoire n'aurait pas de suites et qu'il reviendrait à Paris, (...). Il revint comme il était parti, c'est-à-dire avec des habits neufs qu'il revendit» (p. 11). Le passé est, dans l'œuvre mac orlanienne, le lieu de toutes les obsessions, de tous les délires, de sorte que cette quête en arrière permet de rendre compte de la profondeur de l'existence du personnage, «le temps écoulé [ayant] conféré corps, poids et épaisseur»²⁶⁵ à sa vie.

Lorsque le lecteur entre dans la narration de la vie quotidienne du héros, et bien que nous nous attendions à une délimitation temporelle clairement énoncée, une précision quelque peu floue semble vouloir insister sur un moment précis de la journée : «Cette nuit-là, il pouvait être onze heures» (p. 13). Dans cet univers transformé en scène théâtrale, le temps paraît, lui aussi, vouloir jouer un rôle important dans le destin du personnage. Si, la nuit, les choses perdent leur caractère concret ; si elle rend la saisie de l'immédiat difficile, elle dissipe la réalité pour révéler le mystère de l'homme. La temporalité mac orlanienne ressort donc d'une esthétique théâtrale qui vise la révélation de ces êtres-fantômes, happés par l'ombre ou la lumière, la mort ou l'imagination. Dans cet univers ou rien n'acquiert

²⁶⁵ Ilda Tomás, *op. cit.*, p. 245.

une forme stable, le temps maintient un écart qui entraîne une mise en distance du personnage.

Les premiers chapitres se déroulent donc au rythme du passage de la nuit :

Cette nuit s'achèverait mal, dans le froid et la misère, plus immonde que le vol. (p. 16).
(...) Il est onze heures et demie (p. 28). (...) Il neige depuis deux jours (p. 32). (...) il vit
luire devant ses yeux le numéro lumineux de l'hôtel où il irait passer sa nuit (p. 41) (...)
Il finissait à peine d'armer qu'un coup de feu éclata dans la nuit (...) (p. 62)

Temps de l'insaisissable, des apparences, de l'indéterminé, la nuit anime les personnages d'une demi-réalité et en fait des non-êtres. Ils appartiennent tous à la nuit et, comme elle, ils sont la trace d'un passage, une marque laissée dans le fil du temps. Cinq personnages de la nuit déambulent dans l'espace et le temps de l'hallucination et se trouvent désincarnés, déshumanisés pour prendre la forme de l'ombre, de l'évanescence. Le boucher Zabel, comme nous avons déjà pu le vérifier, nous rappelle cela : «La plupart des gens ne se doutent pas de tout ce qui peut se passer entre la moitié de la nuit et le commencement du jour» (p. 66). La nuit, la réalité est observée d'une autre façon ; il n'existe aucun écart entre ce qui est regardé et ce qui est imaginé, entre ce que chacun d'eux remémore et ce qui est inventé. Tout se confond : la réalité et le rêve ; l'être réel et l'être fantomatique ; les minutes, les heures et les secondes. L'atmosphère y est donc lourde et oppressante et la venue de la clarté du jour tranquillise : «il [le boss] attendait la protection du jour pour s'abandonner au sommeil» (p. 67) ; «Attendons le jour pour sortir, dit le soldat» (p. 68).

Dès le lever du jour, le rêve s'effiloche et la misère, c'est-à-dire la réalité, reprend le dessus. Les personnages nous apparaissent tels qu'ils sont et non pas tels qu'ils se sont montrés aux autres. Le quotidien reprend le dessus :

Il [Zabel] consulta sa montre, elle marquait huit heures du matin. (p. 78) (...) A neuf heures et demie, M. Isabel éteignit ses lampes et ferma sa boutique avec ostentation. (p. 80) (...) Quand dix heures sonnèrent au Sacré-cœur, il ouvrit tout doucement la fenêtre de sa chambre (...) (p. 81). Et tous les soirs, durant une semaine, M. Isabel revint par le même chemin. (p. 88) (...) La huitième nuit, (...) il crut entendre remuer dans un taillis. (p. 89)

La plupart des indices temporels deviennent, maintenant, précis, objectifs, sinon même, datés :

Un mois après l'arrestation de M. Isabel, ou plus exactement un mois après la prise de possession de la belle chambre au premier (...). A cette époque l'Europe dormait dans ses pattes comme une bête de proie hypocrite. (p. 124). (...) A cette date, c'est-à-dire deux ou trois ans avant la déclaration de guerre, Nelly était âgée de dix-neuf ans (p. 126). (...) La rue grise où chantait l'aigre bise de 1910 pénètre encore dans la salle (...). (p. 149)

Les personnages ayant perdu confiance en leur destinée, le temps se trouve structuré selon les principes de la mort. Le passé étant devenu aussi inconsistant qu'un rêve, le présent se dévidant, le futur, dans sa durée indéterminée, ne pouvant qu'être irréalisable, il ne reste aucune autre issue aux personnages sinon la mort. N'ayant aucune mainmise sur leur destin, ils s'y laissent prendre, comme s'ils se trouvaient tout à la fois présents et absents de leur propre vie. Leur existence se trouve perdue entre le réel et l'irréel, dans un temps qui, bien qu'actuel, est une zone incertaine de la réalité²⁶⁶. Le boucher nous dit bien cela, lorsqu'il avoue son crime : «Hé ! oui j'ai tué Norbert, bien entendu je l'ai tué, cela ne fait plus de doute, même pour moi, car j'ai cru longtemps que j'avais rêvé» (p. 125).

Nous jugeons donc que la valeur du temps mac orlanien se rapproche de celle de Cocteau, dans la mesure où les personnages évoluent selon le rythme imposé par la machine qui conduit leur destinée. Divisée en temps imaginaire et temps réel, la durée du *Quai des brumes* accompagne le déchirement progressif des êtres romanesques jusqu'à leur mort – Nelly est la seule à échapper au destin funeste qui pèse sur les autres personnages. Suivant l'évolution du passage de la nuit – du rêve – au jour – à la réalité –, pour la plupart d'entre eux, le temps finit par s'arrêter, se fixer sur un moment : sur la mort. Dans le cas de Nelly, le temps continue à avancer, à suivre un trajet tracé par contraste aux événements des autres personnages : «Rabe a du mourir cette nuit (...)» (p. 123) ; «(...) le soldat tournait toujours en rond (...)» (p. 123) ; «Un mois après l'arrestation

²⁶⁶ Dans la Zone d'*Orphée*, aussi, – de Cocteau –, «les personnages (et le film) accèdent à une autre dimension du temps, un temps qui ne s'écoule pas, mais stagne comme une eau morte» (Philippe Azoury, Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 81). Dans cette zone d'ombre, le temps s'est arrêté sur un moment de la vie du personnage, sur un instant de son existence matérielle et la Mort se joue de son inéluctabilité. (Cf. *Orphée*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1950).

de M. Isabel» (p. 124). Nelly survit en se remémorant «la chronique quotidienne de son propre passé» (p. 126) et devient cette femme au «moyeu de la roue dorée qui tourne en emportant dans l'enroulement sans fin des deux orchestres plusieurs centaines de personnes soumises à l'atmosphère de l'époque» (pp. 145-146).

Le temps mac orlanien est un temps kaléidoscopique où chaque vie se trouve exaltée jusqu'à la limite du rêve ; ainsi représentée comme un tourbillon de relations confuses, l'existence humaine se trouve vidée de sa substance matérielle et semble glisser jusqu'aux domaines de la mort ou de la misère humaine.

Mais, alors que le «temps de l'aventure»²⁶⁷ se caractérise par son indéfinition, le «temps de l'écriture» mac orlanienne délimite, de façon précise, le moment historique : «Mars 1927» (p. 149). L'auteur choisit donc de terminer son roman en le datant, pour mieux croiser les époques et pour rendre le réseau temporel du roman moins arbitraire. En somme, en marquant clairement le moment de l'écriture, Mac Orlan donne une dimension réelle au roman et pousse à réfléchir.

Par conséquent, toute narration implique sa propre durée et si celle du *Quai des brumes* se trouve partagée entre le temps indéfini du rêve et le temps défini de la réalité de la vie, celle de *Mort d'un personnage* est de l'ordre du mobile dans l'immobile. Placé sous le signe de la première personne, l'histoire de *Mort d'un personnage* est celle de la régression involutive d'un personnage : Pauline de Théus. Nous accompagnons le souvenir d'Angelo ; nous suivons son parcours dans le temps, dans le passé ; nous effectuons un voyage dans la vieillesse et dans la mort. Mais, dans la mesure où le narrateur repasse en vue ce qu'il a perdu avec amour, chaque retour en arrière, chaque pas effectué dans le passé est, pour le lecteur, une reprise distendue d'émotion. Robert Ricatte affirme qu'«On sait le rôle de la remémoration dans le récit, quelle perspective temporelle s'ouvre quand un personnage entre en état de souvenir»²⁶⁸, c'est pourquoi nous voguons au gré du temps évoqué, au gré de la réapparition d'épisodes au sein d'autres épisodes.

Vingt-cinq ans se trouvent condensés dans ce roman : Pauline de Théus devait avoir à peu près soixante-quinze ans lorsqu'elle est apparue dans la vie d'Angelo et elle devait avoir environ quatre-vingt-quinze ans lorsqu'elle s'est laissée aller à la mort. Le narrateur

²⁶⁷ Cf. Michel Butor, *Essais sur le roman*, op. cit., p. 118.

ne rapporte de ce temps écoulé que les événements qui sont indispensables à la compréhension de la grandeur du personnage féminin, comme si peu de moments suffisaient à la caractériser. Le récit de son histoire avec sa grand-mère est constitué d'actions décousues dont la continuité découle de raisons d'ordre affectif ; Gaston Bachelard nous explique, ainsi, l'expérience de la durée passée :

Nous voudrions avoir à raconter un continu d'actes et de vie. Mais notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage au long des années ; elle n'a gardé que le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé.²⁶⁹

Le temps ainsi ramassé ne laisse voir que la singularité de cette femme, sa grandeur humaine, son ascension vers la sur-humanité. Une fois de plus, l'ordre chronologique semble avoir été ébranlé et Giono nous fait progresser dans la narration au fur et à mesure que les événements, commandés par l'amour, surgissent dans l'esprit d'Angelo. En effet, des analepses viennent constamment barrer le temps chronologique, le suspendre et restaurer un temps à jamais perdu, celui de l'enfance :

J'étais encore coiffé aux enfants d'Edouard. (p. 7) (...) C'est là qu'un soir je vis une vieille femme assise, (...) (p. 24). (...) Le soir où je la rencontrai, debout au-dessus de moi (...) (p. 25). Dix ans plus tard, je revenais de mon premier voyage de Melbourne (...). Mon père me dit qu'elle [Pauline] était sortie (p. 40). (...) Elle était toujours très belle. (p. 41) (...) Ainsi, à l'époque du lord écossais, nous nous arrêtons devant les charlatans (...) (p. 42). (...) Elle était arrivée sans nous prévenir. (p. 62).

Procédant par enroulement, l'auteur revient constamment sur un passé lointain, pour manipuler le lecteur et lui faire accepter la dimension quasi surnaturelle de Pauline de Théus. L'émerveillement de l'enfant, son envoûtement structureront, en quelque sorte, la durée de la première partie du récit, puisque le temps y évolue au rythme de cette figuration idéalisée, de l'image qui lui est restée de son enfance. La réalité de cette femme se trouve transcendée par l'imagination, par le souvenir gardé dès l'enfance et, comme le souvenir d'enfance n'a pas de date précise, la temporalité y est vague, floue et imprécise.

²⁶⁸ «Le discours sur le temps et le temps du récit dans *Que ma joie demeure*», *La Revue des Lettres Modernes*, n° s 385-390 (*Jean Giono I : De «Naissance de l'Odyssée» au «Contadour»*), Paris, Minard, 1974, p. 79.

²⁶⁹ *La Dialectique de la durée*, Paris - PUF, 1950, p. 34.

Or, la précision d'une date vient rompre avec cette vision idéalisée et nous transporter en pleine réalité :

En 1910, j'arrivais de Valparaiso, plus exactement de Puerto-Bueno. (...) (p. 127). (...) Naturellement, Caille était morte. (...) Grand-mère était aveugle, sourde et ne bougeait plus d'un fauteuil d'osier. (p. 128).

Désormais, nous avançons à grands pas vers la mort, au rythme de la décrépitude humaine :

Avant mon départ, elle allait encore à mon bras jusqu'à sa chambre. Maintenant, il fallait l'y porter. (p. 128) Peu à peu, je pus regarder beaucoup plus que ça sans m'esquiver. Je la prenais dans mes bras et je la portais sur son lit. (p. 143) Une fois que je la lavais, elle parla avec une voix étrange, (...) cette phrase venait de très loin (...) (p. 148).

L'itinéraire à travers le temps rejoint celui du voyage à travers la déchéance humaine ; l'héroïne vit sa propre durée par spasmes, dans l'attente de la mort, alors que le narrateur construit sa durée d'habitude :

Tous les soirs, il fallait préparer la nuit. J'imagine que, malgré sa cécité et sa surdité, la nuit, avec son immense silence qui pénétrait la ville, la rue et la maison, devait être faite alors de longues heures de peurs étranges. Elle ne dormait presque pas, et je crois que ça n'était pas par manque de sommeil, car, si je m'attardais un peu près de son lit, elle dormait tout de suite profondément. C'était pour être sur ses gardes. (p. 168)

Le passage de la vie à la mort se trouve strié par le retour de notations temporelles et la durée de chacun de ces moments se trouve ramenée à l'angoisse ressentie par le narrateur :

Un matin, comme j'étais en train de l'habiller (...), je la sentis soudain très lourde dans mes bras. Sa tête était retombée, que je relevai (...) (p. 174) Elle meurt (...). Elle soupira. (p. 175) A la tombée de la nuit, elle allait mieux. (p. 178) (...) - Elle ne donne aucun travail, tu vois. Il va être minuit, couche-toi. (...) Longtemps après, peut-être une heure, elle appela, à plusieurs reprises, M^{me} Picolet. (p. 180) (...) J'entendis sonner cinq heures à un clocher, loin dans la ville (C'est une sensation étrange d'entendre sonner l'heure à un clocher, la nuit, dans une grande ville silencieuse). (p. 181) (...) J'entendis passer sur notre trottoir un ouvrier qui s'en allait au travail. (p. 183)

Par conséquent l'organisation du temps narratif de *Mort d'un personnage* rejoint celle de l'organisation des émotions du narrateur : dans une première partie, les souvenirs d'un passé heureux, celui de l'enfance, accélèrent le rythme et nous transportent hors du temps, dans un temps rêvé ; dans la deuxième partie, le ralentissement du temps est déclenché par un souvenir triste et désagréable – la mort de Pauline de Théus – et il traduit la souffrance et le désespoir d'Angelo. Or, malgré l'apparente discontinuité des phénomènes temporels du récit, ils obéissent à un ordre de succession qui a pour source l'émotion du personnage-narrateur.

Bonnefoy convie aussi le lecteur à un voyage à travers ses souvenirs, à remonter le temps, à lier passé et présent, afin de pouvoir constater que l'homme a eu lieu dans le monde. Une idée poético-philosophique se trouve sous-jacente à la durée dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy, celle de «l'entretemps». L'auteur, qui a créé ce concept pour dire son refus de l'écoulement du temps et sa croyance en un temps «suspendu», modèle la réalité de façon à ce qu'elle donne forme à son désir d'éternité et de pérennité.

Dans *L'Arrière-pays*, le temps se trouve délivré de la temporalité de l'horloge et l'auteur lui laisse prendre les formes de sa subjectivité. Sous l'apparente continuité chronologique, Bonnefoy abolit frontières entre passé, présent et futur :

Et Capraia (...) me semblait parfaite, (...) depuis qu'elle avait surgi de la brume le second jour du premier été (...) (p. 15). (...) Ainsi pour quelques saisons, puis ma vie changea, je ne vis plus Capraia, je l'oubliai presque, et d'autres années passèrent. (...) Est-ce possible, mais oui, c'est Capraia devant moi, (...) (p. 16). Demain, je verrai Zante, (...) (p. 17).

L'hier du temps vécu s'étale dans le récit avec l'aujourd'hui de l'intemporel et le demain du rêve. La magie réside donc dans cette manipulation spirituelle du temps, dans cette supériorité de la pensée sur la réalité objectale. Les revirements et les superpositions temporels créent un autre temps – non plus à l'échelle de la vie, mais à l'échelle de l'esprit – qui ne coule plus d'une façon uniforme :

Une nuit (il y a longtemps, j'allais encore au lycée) je tournais l'aiguille des ondes courtes. Des voix remplaçaient d'autres voix, s'enflant un peu, se perdant dans le flux et le reflux du fading, et j'avais l'impression, je me souviens, que c'était aussi le ciel étoilé, le ciel vide. Il y a un dire parmi les hommes, une parole sans fin, mais n'est-ce pas une matière aussi vaine et répétitive que l'écume, le sable ou tous ces astres

vacants ? Quelle certitude pourtant, à des heures, d'y avancer comme à l'avant d'un bateau, ou d'un autocar dans les dunes, existant plus que lui puisqu'on peut le voir se former, et comme s'ouvrir puis se perdre ! Pensant ainsi, je continuais à tourner l'aiguille. Et à un moment je sentis que je venais de dépasser quelque chose qui, bien que mal perçu, déjà éveillait ma fièvre et me forçait à revenir en arrière. Je rétablis ce que je venais de franchir dans sa primauté précaire, - qu'était-ce donc ? Un chant, mais aussi les tambourins et les fifres d'une société primitive. (p. 24)

Dans l'œuvre de Bonnefoy, «le chant fait don de l'intemporel de l'enfance»²⁷⁰ et, par conséquent, fait voyager par le rêve dans une durée illimitée ; le chant ouvre la porte sur l'infini et transporte celui qui s'y abandonne dans des contrées originelles.

Le passé, «celui d'une autre vie» (p. 43), illumine le présent et se reflète dans le futur, mais, dans la mesure où les expériences du temps sont multiples, il se crée une «irréalité dans la certitude» (p. 51) qui brise la durée et rompt avec la perspective traditionnelle de la temporalité. Mais, plus loin, l'auteur insiste : il ne prétend en aucun cas transmuier la dimension temporelle, il cherche tout simplement à l'oublier par le rêve :

Je rêvais, disais-je, d'un autre monde. Mais je le voulais de chair et de temps, comme le nôtre, et tel qu'on puisse y vivre, y changer d'âge, y mourir. (p. 62)

Cette contradiction fait preuve du rapport ambigu que le poète entretient avec le temps : il voudrait s'en abstraire, le nier, mais, par moments, il consent au temps et à la finitude et son écriture reflète ce combat intérieur, cette dualité entre son être naturel et son être rationnel. Le passage d'une temporalité subie à une temporalité assumée se produit par un mouvement de bascule qui recèle un profond désir de détention, d'arrêt du temps :

Je formai le projet (...) d'écrire un livre où le «voyageur» reparcourrait son chemin, ou plutôt s'y engagerait vraiment (...). Car recommencer le voyage dans l'écriture au moment même où l'existence l'interrompait, c'était peut-être vouloir le préserver autant que l'analyser pour le réduire. Mais autant rendre à l'intemporalité de l'écriture ce qui blessait ma vie : la crainte, qui naît des mots, de la finitude, du temps (...). (pp. 83-84)

Partagé entre le consentement et l'abolition de la temporalité, l'auteur se propose de «re-parcourrir», de «re-commencer» son chemin par une écriture où le rêve implique «une

²⁷⁰ Michèle Finck, «Poésie et musique. Lecture de «Sur les ailes de la musique», *Cahier onze* (Yves Bonnefoy), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 194.

logique où le régime affectif est en mesure de gouverner l'ordre des représentations d'une manière telle qu'elle le subvertit au profit de son exigence propre»²⁷¹. Ainsi, la lutte intérieure contre l'érosion du temps le contraint à nier le temps chronologique et linéaire et à consentir à l'arrêt et au recommencement : la portée analeptique des souvenirs tranche le temps narratif en instants et à chaque retour dans le passé correspond un recommencement dans le présent et une reprise dans le futur. La subversion temporelle a donc pour cause la soumission du récit à la discontinuité des souvenirs et au surgissement inespéré du rêve :

«(...) une sorte d'échoppe sortait à des moments un vieillard, il élevait et abaissait une faux, vaste geste sous la fatalité duquel une minute avait dû tomber, mais les rouages s'étaient usés ou avaient rouillé, il y avait des saccades, des immobilisations, des reprises très lentes dans le mouvement de la faux, l'horloge servait bien mal l'idée que nous nous sommes faite du temps. (...) Peut-être, me disais-je, loin de s'écarter de ce qu'il doit faire, ce mécanisme marque-t-il, par le vouloir de son horloger, le temps vrai, celui que nous n'osons concevoir, le temps qui a des hésitations (ou des failles), suspens qui sont notre chance toujours perdue, surcroît de la précision que l'on dirait, seraient-ils vécus, des miracles. (...) Cette horloge témoigne de nos pouvoirs... (pp. 89-90)

Il se crée donc un temps autre, morcelé et suspendu, où chaque arrêt est un pas en avant vers l'infini. Le narrateur récuse la finitude de l'existence humaine et préfère reconstruire cette dernière par l'écriture pour la rendre intemporelle. A chaque saut dans le passé correspondent un bond dans le rêve et une plongée dans l'écriture. Le temps cyclique est donc un engrenage géré par le rêve et l'homme qui s'y est laissé prendre finit par découvrir *la vérité* :

L'historien, c'était moi, et tout mon passé et tout mon possible, tout l'aperçu et tout l'inconnu se prenaient violemment dans cette nasse. Le récit serait tout un livre. (pp. 147-148)

La subversion du temps transsubstantie tout limite et le long voyage effectué par la poésie aboutit à l'infini.

Dans *Le Passe-muraille* et dans *L'Enfant de la haute mer* les auteurs laissent libre cours à leur imagination et la déstructuration temporelle revêt leur récit d'une fantaisie

²⁷¹ John E. Jackson, *A la souche obscure des rêves : La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 73.

singulière qui prend le lecteur à ses rets. Tous deux allégorisent le temps, mais ils le manipulent différemment, de façon à répondre à leur propre interrogation métaphysique.

Marcel Aymé emprunte des événements à l'histoire ou au réel pour créer un monde fictif plus vrai que le monde véritable : la transgression ne nous place aucunement dans un univers méconnu et abstrait, puisqu'elle maintient des liens étroits avec le temps objectif du monde réel. Aymé tisse des rapports serrés entre la structure interne de ses récits et la structure objective du monde pour ne pas se dévier de son but qui est la représentation. Il emprunte donc des éléments à la réalité et il les «combine selon les exigences qui lui sont propres et selon sa métaphysique personnelle»²⁷². Dans les neuf nouvelles de ce recueil, le temps se trouve soumis à un traitement différencié, mais il débouche toujours sur «un symbolisme thériomorphe»²⁷³ : le passage du temps et de la mort.

Bien que de nombreux repères jalonnent ses textes, l'auteur procède toujours par brouillage du cadre chronologique. Par exemple, dans «Le Passe-muraille», des indications semblent vouloir contextualiser historiquement l'histoire narrée :

Un soir, une courte panne d'électricité (...) (p. 7) et, le lendemain samedi, profitant de la semaine anglaise, il alla trouver un médecin. (p. 8) (...) Une casquette de sport et un costume à larges carreaux avec culotte de golf achevèrent de le transformer. (...) Sa métamorphose était si complète qu'il passait, glabre et lunetté d'écaille, à côté de ses meilleurs amis sans être reconnu. Seul le peintre Gen Paul (...) avait fini par pénétrer sa véritable identité. (p. 16)

Ces indices – la panne d'électricité, la semaine anglaise²⁷⁴, les vêtements connotant le rêve américain des années 30-40 et la présence du peintre parisien Gen Paul – nous situent d'emblée au début du XX^e siècle et, en quelque sorte, nous réconfortent après que nous ayons été inquiétée par le surgissement d'un phénomène insolite. Il s'agit, pour l'auteur, d'associer le lecteur à la surprise du personnage et de lui faire accepter le surnaturel comme étant naturel. Aussi, dès que l'extraordinaire est mis en place au sein de la réalité,

²⁷² Préface d'Yves-Alain Favre aux *Œuvres romanesques complètes* de Marcel Aymé, Paris, Gallimard, 1989, p. XXI.

²⁷³ Désignation empruntée à Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

²⁷⁴ Avec les réformes du Front Populaire, en 1936, les salariés eurent droit à la «semaine anglaise» – au *week end* –, c'est-à-dire à un jour et demi de congé, du samedi après-midi au dimanche.

le temps devient plus vague, plus imprécis, pour permettre au rêve de se mélanger progressivement au réel et pousser le lecteur à participer à l'action :

Un jour, le sous-chef fit irruption dans le réduit (...) (p. 9) Au cours de cette seule journée, la tête redoutée apparut vingt-trois fois sur le mur et, les jours suivants, à la même cadence. (p. 10) (...) Au bout d'une semaine, ce nom de Garou-Garou connut une extraordinaire célébrité. (p. 12) (...) Un jour, cette atmosphère de sympathie le mit tellement en confiance qu'il ne crut pas pouvoir garder le secret plus longtemps. (...) Quelques jours plus tard, Garou-Garou se faisait pincer par une ronde de nuit (...) (p. 13)

L'impact sur le lecteur ayant été réussi, l'auteur prend maintenant la liberté de jouer avec le temps en insistant sur la précision temporelle de certains événements incongrus :

«Monsieur le Directeur. (p. 14) (...) j'ai l'honneur de vous informer (...) que je compte m'évader cette nuit entre onze heures vingt-cinq et onze heures trente-cinq. (...) Malgré l'étroite surveillance dont il fut l'objet cette nuit-là, Dutilleul s'évada à onze heures trente. (...) Trois jours après son évasion, il fut arrêté rue Caulaincourt au café du Rêve, un peu avant midi (...) (p. 15)

Une fois déconstruite la valeur conventionnelle du temps, dans la situation finale, Marcel Aymé dérive vers le présent de narration et nous fait pénétrer dans un univers différent de celui que nous avons côtoyé auparavant : le texte, maintenant soumis à une autre logique temporelle, semble prendre son vol vers un univers autre, celui du conte et de la féerie. Une autre atmosphère préside maintenant à l'édification de ce monde réaliste magique :

Il y est encore à présent, incorporé à la pierre. Les noctambules qui descendent la rue de Norvins à l'heure où la rumeur de Paris s'est apaisée, entendent une voix assourdie qui semble venir d'outre-tombe et qu'ils prennent pour la plainte du vent sifflant aux carrefours de la Butte. C'est Garou-Garou Dutilleul qui lamente la fin de sa glorieuse carrière et le regret des amours trop brèves. Certaines nuits d'hiver, il arrive que le peintre Gen Paul, décrochant sa guitare, s'aventure dans la solitude sonore de la rue de Norvins pour consoler d'une chanson le pauvre prisonnier, et les notes, envolées de ses doigts engourdis, pénètrent au cœur de la pierre comme des gouttes de clair de lune. (p. 19)

Mais le jeu avec le temps prend une autre saveur avec deux autres nouvelles, telles que «La carte» et «Le décret». Dans ces deux récits, l'auteur continue à mêler rêve et réalité en transgressant les lois à sa guise et en donnant libre cours à son imagination. Voyons comment, dans «La Carte», le respect pour les repères référentiels masque la manipulation du temps et rend l'univers historiquement situable : deux dates délimitent, avec précision, le temps du récit – le «10 février» (p. 59) et le «6 juillet» (p. 79) – ; l'ordre de succession et la linéarité des notations du journal révèlent que les événements se sont produits tout au long de la même année ; de nombreuses allusions éparpillées dans le journal²⁷⁵ renvoient à une période difficile de l'histoire de l'homme – l'Occupation et le régime de Vichy. Le réalisme que gèrent toutes ces informations temporelles met le lecteur en confiance et empêche que surgissent la méfiance, le malaise, dès qu'apparaissent les multiples subterfuges qui déconstruisent la logique du temps. Lorsque l'auteur impose au lecteur les tours de passe magiques sur le temps, il finit par le dérouter, mais ce dernier se reprend rapidement, dans la mesure où cette technique, qui s'affirme tout au long du récit, se trouve liée à l'humour et annule toute réaction d'incrédulité.

Le jeu ayméen de l'imagination sur le temps obéit à plusieurs stratagèmes : au rationnement de la vie par la mise à mort des improductifs ; à l'attribution de jours d'existence selon le degré d'utilité laborale ; à la concession du droit à la vie moyennant des tickets attenants – valant vingt-quatre heures d'existence chacun – de la carte du temps ; à la cessation de la vie et à la tombée abrupte dans la mort, une fois les tickets usés. Les jeux avec le dépassement du temps réel «apparaissent souvent comme [une] des expériences ayant pour but de questionner le réel sur ses limites», nous dit Ebbe Sang-Hanssen²⁷⁶. Ainsi, l'absence de cohérence temporelle conduit à des situations insolites l'univers quotidien ayant été changé dans une de ses propriétés : le temps une fois détraqué, la réalité quotidienne se trouve modifiée et un autre univers finit par être restitué :

Ce soir à minuit, son sixième ticket usé, il sombrera dans le non-être et y demeurera vingt-cinq jours. (...) A minuit sonnant, elle a senti tout d'un coup la main de son compagnon fondre dans la sienne. Il ne restait plus à côté d'elle qu'un pyjama vide (...)

²⁷⁵ Comme, par exemple, «La carte» (de rationnement) (p. 59) ; «restrictions» (p. 59) ; «les files d'attente» (p. 62) ; «Juifs» (p. 63) ; «tickets attenants» (p. 63) ; «le marché noir» (p. 71).

²⁷⁶ *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 144.

(p. 64) Je viens de me coucher et je veux que cette mort provisoire me prenne la plume à la main, dans l'exercice de ma profession. (...) Me voilà bien vivant. Ce n'était pas un poisson d'avril. En me retrouvant dans mon lit, j'étais encore sous le coup de cette panique qui précéda ma mort. (p. 66) (...) Ce matin, un individu est venu me proposer des tickets de vie à deux cent francs pièce. (p. 71) (...) Le mois ayant trente jours, j'en ai cinq de trop. Je trouverai sans peine à les vendre. (...) Laverdon, (...), m'a affirmé qu'il avait vécu trente cinq jours en ce seul mois de mai. (p. 76) «Monsieur Churchill se rendait à New York entre le 39 et le 45 juin» (p. 76) (...) Pour moi, nous étions hier le 35 juin. Pour d'autres, c'était hier le 32 ou le 43. Au restaurant j'ai vu un homme qui a vécu jusqu'au 66 juin, ce qui représente une bonne provision de tickets. (p. 78)

Dans l'axe temporel de la diégèse, le temps est, soit comprimé, soit distendu, mais toujours infini ; dans l'axe temporel du récit, plusieurs dates, placées en plein cœur du journal, viennent renverser l'ordre du temps : du 10 février au 28 juin, les dates se suivent chronologiquement, puis, les notations deviennent incohérentes : «32 juin» (p. 76) ; «34 juin» ; «35 juin» (p. 77). «C'est justement dans ces apparentes défaillances de la vraisemblance que mon réalisme se montre le plus vigilant, car il ne fait (en réalité) qu'emprunter une forme rigoureusement et sévèrement mathématique», nous dit Marcel Aymé²⁷⁷. De fait, le dérèglement du temps dans cette nouvelle ayméenne tient de la rupture de la cohérence de la durée : un mois ne peut posséder plus de trente et un jours, or, dans l'œuvre ayméenne, il peut en contenir soixante-six. L'auteur donne toute son ampleur au problème posé par la division du mois en jours, pour suggérer le mystère de l'inconnu, c'est-à-dire, de la mort. Mais, comme dans toutes ses autres nouvelles, une fois le joug du temps secoué, l'ordre se rétablit et le temps reprend son rythme continu et logique : «Un décret supprime la carte du temps. Ça m'est indifférent» (p. 79). Aymé cesse de manipuler le temps et le replace dans la réalité première, dans un univers restitué par la raison.

Chez Supervielle, comme chez tous ces autres auteurs réalistes magiques, au centre même de l'univers s'inscrit l'inéluctabilité du temps, se déploie une temporalité qui vacille et qui entraîne les héros dans un au-delà indéfinissable. La temporalité supervielle se trouve donc rythmée par le sentiment de déchirure qui envahit l'écrivain : ainsi morcelé, désarticulé et discontinu, le temps reflète l'incertitude du moi, le conflit intérieur qui mine le corps et l'esprit.

²⁷⁷ Cf. Le «Prière d'insérer» de *Derrière chez Martin*.

Dans «L'Enfant de la haute mer», le temps semble rythmé par la routine quotidienne, par des événements qui se répètent au jour le jour et, par conséquent, l'auteur use d'imprécision lorsqu'il adopte les notations temporelles :

Le matin, une demi-livre de pain frais, enveloppé dans du papier, attendait l'enfant sur le comptoir de marbre de la boulangerie (...) (p. 10). Elle était debout de bonne heure, (...). Une heure avant le coucher du soleil elle commençait à fermer les volets avec simplicité. (...) (p. 11). Tous les matins elle allait à l'école communale (...) (p. 13)

Le temps s'écoule lentement, selon le passage de «la nuit, le jour, le jour, la nuit» (p. 14), et, à chaque moment de la journée, la petite fille répète les mêmes gestes, les mêmes tâches, les mêmes paroles. En somme, le temps est «arythmique»²⁷⁸, la jeune fille piétine, n'avance pas dans le temps : «Le temps ne passait pas sur la ville flottante : l'enfant avait toujours douze ans» (p. 15). James A. Hiddleston explique que le temps supervieilien «ne s'écoule pas vers l'avenir, mais se compose d'une série de moments entrecoupés, saccadés, comme si une divinité malveillante renouvelait à chaque instant le don de la vie, s'interrogeant, hésitant avant d'en accorder un autre»²⁷⁹. D'ailleurs, toute rébellion face à la suspension du temps est vaine ; tout désir de changement est inutile :

Et la fillette qui n'avait pas une égratignure dut recommencer d'ouvrir et de fermer les volets sans espoir, et de disparaître momentanément dans la mer dès que le mât d'un navire pointait à l'horizon. (p. 17)

La temporalité est vidée de sa principale fonction qui est de déterminer la durée d'une action, d'un épisode, et gère le vide. Le temps se trouve suspendu, arrêté dans le passé, de sorte que le présent n'a pas de sens et que l'avenir n'existe pas.

La mission subversive de l'écriture supervieillienne visant «l'omniprésente menace de l'opacité et de l'incertitude»²⁸⁰, le temps n'est pas, lui non plus, porteur des repères habituels – tels que la chronologie et la linéarité – qui nous assurent de la réalité des choses. Statique, comme dans «L'Enfant de la haute mer», il exhibe l'irréalité du monde de

²⁷⁸ Terme emprunté à James A. Hiddleston, dans *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, Corti, 1965, p. 144.

²⁷⁹ *Ibid.*.

²⁸⁰ Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli», t. 1 (Le Renoncement au savoir)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 54.

cette enfant, il représente l'éternité. Dans d'autres cas, il assume, par l'espace, une caractéristique intersidérale qui en aggravera encore l'inconsistance :

Les Ombres des anciens habitants de la Terre se trouvaient réunies dans un large espace céleste (...). «Allons, je suis rentré chez moi, pensait-il. Voilà une journée finie ; je vais dîner et me coucher tranquillement». Le lendemain il faisait comme si sa barbe avait poussé durant la nuit (...) (p. 59)

L'apparent passage d'un jour à l'autre semble vouloir garantir la présence effective du temps terrestre, mais, bien rapidement, nous nous rendons compte que ce dernier n'est qu'un faux reflet de celui que nous connaissons et qu'il se trouve dématérialisé : «'Ça passera, cela finira bien un jour'. Finir un jour» (p. 62). Rien ne finit, tout se répète dans cet univers intersidéral où il n'y a «ni de vrai jour, ni de vraie nuit» (p. 64) ; où il n'existe que le vide de l'éternité.

La présence de repères temporels ne participe en rien à la consistance du monde, mais, au contraire, convoque un temps ambigu, à la frontière de la réalité et de l'irréalité : «Une ombre venue on ne savait d'où prétendit que le dimanche suivant (on disait le dimanche mais il y avait parfois de grandes discussions pour savoir si c'était vraiment dimanche)» (p. 64). Et, lorsque la précision d'une date se détache du reste de l'indétermination temporelle, ce n'est que pour mieux faire ressortir le statut indiscernable du temps : «(...) elle était habillée comme une jeune fille de 1919, année de sa mort» (p. 69). Supervielle s'attache donc à rendre le temps par la démesure, afin de nous placer dans un univers phantasmatique où nous ne retrouvons que des apparences du monde réel.

Supervielle ne conçoit donc pas le temps comme un mouvement linéaire, mais comme un mouvement circulaire dont il est le centre : le passé et le futur, le proche et le lointain, le long et le court n'ont plus la valeur référentielle traditionnelle et se rejoignent, se touchent dans un temps à la dimension de sa rêverie. Hiddleston en explique, ainsi, la raison :

La question du temps, et par extension celle de la mort, reste sans solution. Au sommet de la rêverie supervielle le monde se dispose en cercle autour de son esprit et de son corps. Parlant du centre, l'esprit du poète, s'élargissant en cercles concentriques,

domine l'espace, où tout est dorénavant présent et absent en même temps. Les distances ainsi vaincues, des rapports s'établissent entre les êtres autrefois séparés.²⁸¹

Supervielle et les autres écrivains réalistes magiques profitent donc de leur pouvoir créateur pour abolir, détenir, inverser, juxtaposer le temps. Le personnage se trouve, ainsi, libéré du joug du temps et il y évolue au rythme de son imagination. Le temps réaliste magique ne coule pas selon un ordre linéaire et chronologique, mais selon un ordre instauré par l'esprit ; c'est un des éléments de l'imagination qui participe au merveilleux et au magique du récit, puisqu'il «affecte chaque aspect de la fiction, la forme et le moyen (le langage). Chaque chose, comme la vie, porte son propre horaire»²⁸². Le créateur réaliste magique invente une zone spatiale intermédiaire et une dimension temporelle «flottante», afin de donner un sens à l'absurdité de l'existence humaine. Le temps devient une illusion, un artifice créés par l'imagination, de sorte que, rectiligne, uniforme, circulaire ou statique, il est toujours, au côté de l'espace, un des principaux éléments structurants du récit réaliste magique.

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 196.

²⁸² Nous avons traduit cette citation de Adam Abraham Mendilow, dans *Times and the Novel*, Holland, Ysel Press, 1952, p. 31.

III. ECRITURE DE L'INCANTATION

1. L'objectivité du langage discursif : miroir de la réalité palpable

Le sens commun admet que le langage se trouve étroitement lié à la réalité et que, par conséquent, les éléments du langage sont le reflet des éléments de la réalité. Les objets que nomme le langage sont donc dits réels. Or, le pouvoir des mots, s'il existe, réside dans cette puissance magique qui leur permet de faire naître, dans l'esprit, une représentation *autre* que celle de la réalité. En somme, ensemble, ils conduisent, ils séduisent, ils persuadent le lecteur qui, se sentant affecté dans son âme et dans son intelligence, interprète. L'écrivain cherche à dire ce qui est, alors qu'il suggère par des illusions. Il cherche à convaincre à l'aide d'une structure qu'il a imposée à sa pensée et que sa plume placera dans un fini sans limites.

Dès lors, la réalité n'est, à son tour, qu'une structure générale et abstraite, et seule une réalité structurée par le langage peut être appréhendée par la pensée et se couler dans le moule du langage discursif. Puisque tout être humain construit sa réalité en fonction de ses

expériences, de sa culture et de son éducation, le réel en soi n'existe pas, il est constitué de ses perceptions personnelles du monde qui l'entoure. Ainsi, l'écrivain, dont la capacité poétique et ludique l'amène à faire des jeux de langage avec tout ce qui lui tombe sous la main, cherche à partager ses émotions avec le lecteur. L'acte créateur ou, plutôt, re-créateur, suscite une réaction émotionnelle plus intense que le réel lui-même s'il fait preuve d'originalité et de flexibilité.

Tout auteur qui assume qu'il existe une relation entre la poésie et la réalité est original dans le sens où il fonde l'homme par le langage. Heidegger nous a laissé une magnifique formulation de cette idée : «A linguagem é a casa do ser. Nesta abitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação»²⁸³. Le créateur cherche donc à capter l'infini des choses, à re-construire la réalité par le Verbe.

Mais il lui faut être flexible, afin de savoir user de la réalité apparente pour aller au-delà de l'expression du réel. Il doit permettre au lecteur de compléter *la* réalité, d'ajouter *du* réel *au* réel. Ce dernier pense, sent et réfléchit par le souffle des mots que l'auteur lui a légué, faut-il, maintenant, savoir franchir l'obstacle de l'apparent et du visible.

Pour l'écrivain réaliste magique le lecteur doit plonger avec plaisir dans un récit dont l'objectivité ne fait «éveiller aucune idée de *littérature*»²⁸⁴. Cette objectivité requise suppose une simplicité (par opposition à duplicité et non à complexité), une naïveté, une spontanéité dans l'émotion, une aisance à se transporter à l'intérieur d'autrui, à se mettre à sa place.

Sous un style pur, et somme toute quelque peu léger, Alain-Fournier nous conte les petits événements d'une vie d'écolier vus à travers l'esprit d'un adolescent. Toute la personne s'y trouve engagée, choisissant «entre tous les moments de l'existence ceux qui méritent d'en faire réellement partie»²⁸⁵ :

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189...

Je continue à dire «chez nous» bien que la maison ne nous appartienne plus. (...)

Nous habitons les bâtiments du Cours Supérieur de Sainte-Agathe. Mon père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves, y dirigeait à la fois le Cours Supérieur,

²⁸³ *Carta sobre o humanismo*, Lisboa, Guimães Editores, 1985, p. 3.

²⁸⁴ Cf. correspondance du 17 février 1906. Alain-Fournier, Jacques Rivière, *Correspondance 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1926, p. 164.

²⁸⁵ Claudie Husson, *Alain-Fournier et la naissance du récit*, Paris, PUF, 1990, p. 110.

où l'on préparait le brevet d'instituteur, et le Cours Moyen. Ma mère faisait la petite classe. (...)

Le hasard des 'changements', une décision d'inspecteur ou de préfet nous avaient conduits là. (p. 7)

Alain-Fournier s'intéresse à la forme de la chose dite : son écriture est claire, précise et sans effet afin que le lecteur n'y prête guère attention et avance, imperceptiblement, vers le féérique, l'extraordinaire. Sans s'en rendre véritablement compte, ce dernier a lu une phrase révélatrice, mystérieuse – «Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189...»²⁸⁶ –, mais la banalité et la brièveté syntaxique, la simplicité du vocabulaire atténuent, en quelque sorte, la curiosité de celui-ci²⁸⁷. La représentation verbale des souvenirs qui suit, où l'auteur a minutieusement travaillé la vraisemblance, possède des informations, des références qui servent à ancrer le récit dans le réel. Pour tranquilliser le lecteur, il donne des renseignements rapides et précis : il use soit de phrases courtes, qu'il enchaîne les unes aux autres par la juxtaposition ou la coordination, soit de phrases plus longues, plus complexes, mais dont les propositions sont consciencieusement orientées par le mécanisme de la mémoire – «Mon père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves, y dirigeait à la fois le Cours Supérieur, où l'on préparait le brevet d'instituteur, et le Cours Moyen» ; il allie substantifs et verbes, il leur ajoute la préposition «de» comme instrument de détermination et il oublie l'adjectivation – «Il arriva chez nous un dimanche de novembre», «Nous avons quitté le pays», «Nous habitons les bâtiments du *Cours Supérieur*», «où l'on préparait le brevet d'instituteur», «Ma mère faisait la petite classe» –, afin de garder le langage le plus près possible du réel.

En somme, dans un discours qui se veut bref, objectif, sous un langage simple, familier, Alain-Fournier veut convaincre le lecteur qu'il avance dans le connu, dans le

²⁸⁶ Pour le moment, nous ne nous arrêterons pas longuement sur cette phrase qui ouvre le roman, puisqu'elle est chargée de mystère, nous nous y reporterons plus tard.

²⁸⁷ Alain-Fournier avait aimé, dans la poésie de Jammes, «la perfection de la simplicité», «l'exacte traduction des voix de la nature», «l'exacte copie des tableaux de la vie», mais il s'est surtout inspiré de sa façon de donner «la touche qui parachève le mot qui conclut» et qui «évoque à ce point la vie que notre délicatesse s'oublie devant l'apparition saisissante» (Alain-Fournier, *Tanit*, Revue tunisienne, 1-3, 1907, p. 62). Jean Bastaire et Zbigniew Naliwajek considèrent qu'Alain-Fournier a subi une grande influence du symbolisme, bien qu'il ait eu une attitude critique vis-à-vis de ce mouvement. Selon ces deux critiques, il doit sa leçon de brièveté, de simplicité, surtout, à Mallarmé et à Maeterlinck ; celle de pureté, de clarté essentiellement à Charles Van Lerberghe ; et sa façon de lier amour et enfance à James. (Cf. Jean Bastaire, *Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud*, Paris, Corti, 1978 et Zbigniew Naliwajek, *Alain-Fournier romancier*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 87).

quotidien et, par conséquent, il s'acharne à rendre vrai l'événement le plus insolite : «Nous étions pourtant depuis dix ans dans ce pays lorsque Meaulnes arriva» (p. 9). Il écrivit, un jour, «le désir de l'extraordinaire est le grand mal des âmes ordinaires ?»²⁸⁸, parce que, pour lui, la beauté formelle, ne fait pas partie de la vie, c'est le faux, le mensonge ; par conséquent, il fait preuve de sagesse et cherche à atteindre, par la clarté, la simplicité, la vérité. Comme nous le dit Jean Bastaire, «Il enseignait à parler bas et sans fard. Sur le fond comme sur la forme, il rétablissait ainsi les droits de la vérité : vérité métaphysique de l'univers et vérité esthétique de la parole»²⁸⁹. Mais l'authenticité, selon Alain-Fournier, ne peut être atteinte que par la représentation du vécu, c'est-à-dire, ici, de faits liés à l'enfance ; c'est par la mémoire que le mot se fait témoin de la réalité, mais c'est par l'émotion qu'il prend plus de poids. Et c'est par la phrase qu'il rehausse la réalité, qu'il dit une autre réalité :

La Belle-Etoile est, là bas, de l'autre côté du ruisseau, sur le versant de la côte, une grande ferme, que les ormes, les chênes de la cour et les haies vives cachent en été. Elle est placée sur un petit chemin qui rejoint d'un côté la route de la Gare, de l'autre un faubourg du pays. Entourée de hauts murs soutenus par des contreforts dont le pied baigne dans le fumier, la grande bâtisse féodale est au mois de juin enfouie sous les feuilles, et, de l'école on entend seulement, à la tombée de la nuit, le roulement des charrois et les cris des vachers. Mais aujourd'hui, j'aperçois par la vitre, entre les arbres dépouillés, le haut mur grisâtre de la cour, la porte d'entrée, puis, entre des tronçons de haie, une bande du chemin blanchi de givre, parallèle au ruisseau, qui mène à la route de La Gare. (p. 20)

Dans cette description, qui situe cette demeure tout autant dans sa localisation spatiale que dans sa particularité architectonique, l'auteur a cherché à être précis, à utiliser un langage simple, précis, concret. Or, deux mots, une conjonction adversative, «mais», et un verbe, «apercevoir», vont élever cette ferme à un autre niveau, qui n'est plus celui de la réalité et, par conséquent, toute la deuxième partie de ce paragraphe est chargée d'adjectifs qui traduisent l'émotion du regard de celui qui guette cette ferme, le narrateur François.

Cet effort d'ancrage dans le réel nous le retrouvons aussi dans un écrivain issu de la rue, un «irrégulier», Pierre Mac Orlan. Il disait, au sujet de son œuvre, qu'il ne voulait pas

²⁸⁸ *Correspondance Rivière-Fournier*, Paris, Gallimard, 1948, p. 9.

²⁸⁹ *Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud*, Paris, Corti, 1978, pp. 29-30.

ouvrir la porte à ses personnages, afin de laisser aux mots toute sa force explosive. Mais, parce que cette force est moindre dans le langage verbal que dans le langage plastique, et comme connaisseur de ce dernier mode de création, il n'utilise des mots que pour peindre sa vérité intérieure :

Il alluma une pipe à l'allumoir du bureau de tabac au coin de la rue des Abbesses. Devant lui, le bar Faulvet rutilait de lumière et d'allégresse. Le piano mécanique déchaîné jouait à grand renfort de timbres et de clochettes la *Sidi-Brahim*. Rabe s'approcha des vitres qui donnaient sur la rue des Abbesses et regarda l'intérieur. Il n'aperçut aucun visage agréable. Dans un coin, un vieux peintre, qui était son ennemi le plus acharné, bourrait sa pipe devant un verre de café. Ses jambes courtes ne touchaient pas le sol, bien qu'il fût assis sur le bord de la banquette. Il regardait l'orgue mécanique et il ressemblait à un imbécile solitaire.

(...)

Jean Rabe contemplait le vieux qui s'épanouissait sous un globe électrique en suçotant le tuyau de sa pipe en terre. (...) (pp. 14-15)

Dans cet extrait du *Quai des brumes*, les mots n'ont forcément pas le même sens que chez Alain-Fournier, mais ils captent aussi «l'immédiatement visible, l'inflexion d'un paysage ou le tracé d'un corps»²⁹⁰. Par l'agencement simple de mots, l'auteur semble vouloir ébaucher le monde extérieur – «Cette salle n'était pas agressive. Elle se confondait très bien avec la misère que Rabe portait en soi» (p. 17) – à la façon du peintre. L'adjectif «agressive» déplace la ligne de la description et brise son immobilité ; il transgresse les limites mêmes du sens et établit une représentation dynamique de la réalité concrète.

La simplicité et la clarté du style orlanien semblent manipulés par une logique qui vise l'objectivité et l'impersonnalité²⁹¹, toutefois, des détails – tels que des verbes, des substantifs et des adjectifs qui provoquent l'imagination – viennent amoindrir la sévérité, la froideur du style et lui apporter un peu d'humanité : «Devant lui, le bar Faulvet **rutilait de lumière et d'allégresse**. Le piano mécanique **déchaîné** jouait à grand renfort de timbres et de clochettes la *Sidi-Brahim*» (p. 14)²⁹². Mac Orlan cherche donc à mobiliser la réalité par l'émotion, à la transposer le plus objectivement possible, mais en l'humanisant.

²⁹⁰ Ilda Tomás, *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 45.

²⁹¹ Cf. l'extrait cité auparavant.

²⁹² Nous avons choisi de souligner les mots qui nous intéressent.

Conscient du pouvoir des mots, il sait user passivement du détail pour rendre la réalité plus vraie, puisque plus humaine.

D'autre part, son style, en équilibre entre le populaire et le langage soutenu, nous peint le Montmartre devenu légende : celui des nuits folles, des coups de revolver, de la misère transfigurée par la raillerie et l'amitié :

Frédéric, les mains derrière le dos et le cou enfoncé dans son chandail de laine rouge, allait et venait de long en large. Il s'arrêtait parfois pour allumer sa pipe à une braise qu'il ravivait en soufflant dessus.

- Je sens des vaches dehors, dit-il.

Rabe pencha son visage en souriant :

- C'est bien possible, fit-il poliment.

(...) il aperçut l'unique bec de gaz du coin qui clignotait faiblement, courbant sa flamme peureuse sous les rafales qui sifflaient dans les arbres du cimetière Saint-Vincent.

- Quel temps ! Quel temps ! soupira Rabe.

Frédéric revint tisonner le feu.

- Et je te dis qu'il y a des vaches qui rôdent autour de la maison.

- Il n'y a rien eu hier ? demanda Rabe.

- Non.

- La bande à Philippi n'est pas venue ?

- C'est à elle que je pense, répondit Frédéric. Il prit sa mandole qui, le ventre en l'air, reposait comme une tortue retournée. Il plaqua quelques accords et chanta tout doucement pour lui quelque chose d'incompréhensible (...) (pp. 20-21).

Le langage n'est pas feutré, il touche à l'argot pour parcourir une période et un espace, pour retracer ce monde austère et froid de son intime quotidien. Par conséquent, le langage orlanien est réaliste dans son essence, mais, sans doute, aussi, hermétique et énigmatique par la présence du vocabulaire de «bas-fonds»²⁹³.

Si nous voulions établir un rapprochement entre Pierre Mac Orlan et Jean Cocteau, nous pourrions discourir sur la relation que chacun d'eux entretenait avec la peinture, le dessin et l'écriture. Mac Orlan s'exprime comme si sa plume était un pinceau et sa toile une page blanche où chaque trait représentait un mot : en somme, «Formes matières,

²⁹³ Dans l'adaptation cinématographique aussi, les dialogues de Jacques Prévert sont imprégnés d'un argot poétique qui, sans être vulgaire, cherche à reproduire le parler de la rue. Jean Gabin ne pouvait donc avoir été mieux choisi et une de ses répliques deviendra, d'ailleurs, légendaire : «T'as de beaux yeux tu sais» (Cf. *Le Quai des brumes*, Marcel Carné, Gregor Rabinovitch, 1938).

couleurs, mots se conjuguent pour résoudre sa rage d'expression»²⁹⁴; Cocteau, lui, nous dit, dans son Préambule, «Ebauche d'un art poétique» :

Nous voici
par la plume
l'un à l'autre
mariés
sur la page.²⁹⁵

Dessinateur et écrivain se fondent en un même acte créateur ; pour lui, écrire «c'est dessiner, nouer les lignes de telle sorte qu'elles se fassent écriture, ou les dénouer de telle sorte que l'écriture devienne dessin»²⁹⁶. Outre le pouvoir signifiant des mots, Cocteau estime qu'ils possèdent, lorsque regroupés, un pouvoir magique, un *charme* qui leur confère un tout autre sens. L'écriture, tout comme la peinture, doit donc être en mesure d'«intriguer», d'«exprimer» et d'«envoûter»²⁹⁷, mais alors faut-il que les mots se suppléent au regard et s'enchaînent selon l'architecture de la pensée de l'homme²⁹⁸.

Ainsi, dans son roman, *Les Enfants terribles*, Cocteau met en scène des personnages vraisemblables dans un monde qui est le nôtre et se charge de les analyser.

Elisabeth traversa la salle à manger et entra dans le salon. La neige y continuait ses prodiges. Debout derrière un fauteuil, l'enfant regardait cette pièce inconnue que la neige suspendait en l'air. La réverbération du trottoir d'en face projetait au plafond plusieurs fenêtres d'ombre et de pénombre, une guipure de lumière sur les arabesques de laquelle les silhouettes des passants, plus petites que nature, circulaient. (p. 27)

Dans cette description, qui se veut réaliste, où les mots renvoient à des allusions précises, une brèche est, néanmoins, ouverte : l'adjectif «inconnue» vient, en un clin d'œil, atténuer la valeur même du nom «pièce» et transformer, par la poésie, le mode romanesque. Cette intuition poétique nous donne toujours le monde, mais sous un autre éclairage – la réalité s'est transformée sous le regard de cette enfant –, la pièce semble être

²⁹⁴ Ilda Tomás, *op. cit.*, p. 43.

²⁹⁵ Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance*, Paris, Gallimard, 1925, p. 32.

²⁹⁶ Jean Cocteau, *Opium*, Paris, Stock, 1993 (1930), p. 107.

²⁹⁷ Jean Cocteau, *La Difficulté d'Etre*, Editions Du Rocher, 1983, p. 164.

²⁹⁸ Nous ne devons pas oublier que la plupart des récits de Jean Cocteau sont illustrés par des dessins – ou, s'ils ne le sont plus dans les éditions les plus récentes, ils l'avaient, à leur origine, été – qui viennent

suspendue en l'air par la neige ; la lumière du dehors projette des ombres, des silhouettes étranges sur le plafond. Espace réel, ce salon devient espace imaginaire par la perception d'un enfant que, tout comme dans Alain-Fournier, Cocteau essaie de reproduire par la mémoire, c'est-à-dire, par la poésie. Cette réalité intuitive vient bouleverser les limites du lecteur et, par conséquent, celui qui n'a pas la clé de l'enfance ne pourra atteindre la Vérité.

Il ajoute, néanmoins, que si «l'invisible nous adopte comme véhicule, il nous oblige à faire nos classes»²⁹⁹ et que, par conséquent, le poète ne peut pas se laisser aller à sa fantaisie. Il lui faut donc respecter une morale esthétique, où l'inspiration renaît sous une singularité foncière.

Ainsi, dans *Les Enfants terribles*, atteste-t-il de cette «apparente» légèreté dont ses dessins se portent garants. Cette œuvre, à intrigue dramatique, surprend par sa légèreté, par son ton spirituel et ironique :

Elisabeth se frayait une route à grands coups de pied dans les boîtes. Elle jurait. Ils étendirent enfin le malade sur un lit encombré de livres. Gérard raconta la bataille.

- C'est trop fort, s'écria Elisabeth. Ces messieurs s'amuse avec des boules de neige pendant que je suis garde-malade, pendant que je soigne ma mère infirme. Ma mère infirme ! criait-elle, contente de ces mots qui lui donnaient de l'importance. – Je soigne ma mère infirme, et vous jouez aux boules de neige. C'est encore vous, je suis sûre, qui avez entraîné Paul, espèce d'idiot !

Gérard se taisait. Il connaissait le style passionnel du frère et de la sœur, leur vocabulaire de collégiens, leur tension jamais relâchée. Pourtant il restait timide et s'en affectait toujours un peu. (pp. 21-22)

L'auteur joue sur la légèreté, sur l'apparente frivolité, mais, comme il le dit au sujet de Jean Desbordes, il s'agit d'une «légèreté profonde»³⁰⁰, qui prétend rejoindre la simplicité des lignes de ses dessins : pour Cocteau, qui marche beaucoup plus avec le cœur qu'avec l'intelligence, l'idée compte avant toute chose et, par conséquent, le style se fait

enrichir le discours, dans la mesure où ils vont l'amplifier. Par ailleurs, parce qu'ils attirent l'attention du lecteur, ils facilitent son approximation avec l'intrigue.

²⁹⁹ *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 133.

³⁰⁰ Cf. la Dédicace à Jean Desbordes d'*Opium*, *op. cit.*.

conventionnel par la rapidité, la dureté, l'économie de vocables³⁰¹, pour lui permettre de mieux dire la réalité pensée. «La cohésion interne de la pensée est considérée comme une preuve suffisante et péremptoire de vérité»³⁰², c'est pourquoi le style narratif trompe le lecteur : il prétend, par là, dissimuler la gravité du contenu. Cette attitude esthétique, bien que paradoxale, est consciente et pose le problème de l'écriture coctéenne : par son langage simple, clair et précis, qui rend son écriture lisible, sinon transparente, il rassure le lecteur, mais, en réalité, il le dupe, dans la mesure où, derrière toute cette légèreté quelque peu frivole, se cache la gravité de sa pensée.

En somme, Cocteau joue à un jeu avec son lecteur et celui-ci doit faire preuve d'habileté pour vaincre : l'écrivain crée une histoire où les noms, les lieux et les circonstances sont crédibles, de façon à ce que celui-ci prenne «ses imaginations pour véridiques et, sans le savoir, l'aident à les mystifier»³⁰³. C'est donc par l'entremise d'un jeu, le rire, que l'âme de l'écrivain se laisse dévêtir.

Cette écriture de balancement, où la brutalité, la violence des mots est allégée par la main de l'écrivain, c'est aussi, dans une certaine mesure, l'écriture de Jules Supervielle. Mise à part la volonté coctéenne de laisser aller ses mots au devant, de les laisser prendre un sens, «un pas» sur sa pensée même, la légèreté et la gravité est une constante des deux écrivains.

Alors que Cocteau cherche surtout à jouer un jeu avec le lecteur, Supervielle travaille pour se faire comprendre, pour être admis par le lecteur :

Pour moi ce n'est qu'à force de simplicité et de transparence que je parviens à aborder mes secrets essentiels et à décanter ma poésie profonde. Tendre à ce que le surnaturel devienne naturel et coule de source (ou en ait l'air). Faire en sorte que l'ineffable nous devienne familier tout en gardant ses racines fabuleuses. (...) Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité. N'écrivant pas pour des spécialistes du mystère

³⁰¹ Ces termes sont, dans une certaine mesure, repris de Cocteau lui-même dans *La Difficulté d'Etre* (op. cit., p. 25). Il continue, d'ailleurs, par nous dire qu'il cherche à «dérimer la prose, à viser longuement sans style de tir, et à faire mouche, coûte que coûte» (ibid.).

³⁰² Gérard Mourgue, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, 1990, p. 120.

³⁰³ Jean Cocteau, *La Difficulté d'Etre*, op. cit., p. 150.

j'ai toujours souffert quand une personne sensible ne comprenait pas un de mes poèmes.³⁰⁴

Ainsi, dans son recueil de contes *L'Enfant de la haute mer*, s'efforce-t-il d'engager son histoire très simplement, sans dépayser, dès l'abord, le lecteur :

Sur la route de Bethléem, l'âne conduit par Joseph portait la Vierge : elle pensait peu, n'étant occupée que de l'avenir en elle.

Le bœuf suivait, tout seul.

Arrivés en ville, les voyageurs pénétrèrent dans une étable abandonnée et Joseph se mit aussitôt au travail. (p. 21)³⁰⁵

Il engage la lecture sans surprendre, installant son discours au niveau du connu – bien que sous la tonalité du merveilleux chrétien –, mais, une fois rassuré, le lecteur est lentement conduit vers d'autres contrées, vers un univers moins extérieur.

Parce qu'il veut être accessible, devenir familier, il s'acharne toujours à rendre son discours transparent, limpide. Aussi l'écrivain assure-t-il la communication par un vocabulaire courant, simple («bœuf», «cornes», «ruminer», «malfaisant», etc.), une syntaxe et une ponctuation précises («Il faut toujours que je fasse attention pour ne pas blesser quelqu'un ; et pourtant ce n'est pas dans ma nature (...)» et des connecteurs logiques («et pourtant», «mais», «et même», etc.) :

Mais le bœuf n'était pas convaincu. Il pensait à ses cornes et ruminait :

«C'est vraiment très pénible de ne pouvoir s'approcher de ceux qu'on aime le mieux sans avoir l'air menaçant. Il faut toujours que je fasse attention pour ne pas blesser quelqu'un ; et pourtant ce n'est pas dans ma nature de m'en prendre, sans raison grave, aux personnes ni aux choses. Je ne suis pas un malfaisant ni un venimeux. Mais partout où je vais me voilà tout de suite avec mes cornes et je me réveille avec elles, et même quand je suis accablé de sommeil et que je m'en vais en brouillard, les deux pointues, les deux dures sont là qui ne m'oublient pas. Et je les sens au bout de mes rêves au milieu de la nuit». (p. 23)

³⁰⁴ Cf. «En songeant à un art poétique», dans *Naissances*, Paris, Gallimard, 1951, p. 539-567

³⁰⁵ Il s'agit du conte «Le Bœuf et l'Ane de la crèche».

Dans cet extrait le conteur veut rendre son discours immédiat, il convoque donc des mots en apparence peu poétiques, mais la profondeur naît, précisément, de l'effet de la surface. La richesse du monde intérieur se laisse voir par l'œil attentif d'un lecteur qui s'est laissé séduire par le détail.

D'une part, la présence de discrets traits d'humour (tels que le double sens du verbe «ruminer»; les synonymes «les deux pointues, les deux dures»; le commentaire du narrateur «Le bœuf partait. Il y avait à l'étable une espèce de lucarne – ce qu'on devait nommer plus tard, pour cette raison même, un œil-de-bœuf – par où le bovin regardait du dehors» (p. 28)) aide à l'adhésion du lecteur, facilite son entrée dans l'insolite : alors que l'histoire semble nous installer dans le connu – la naissance du Christ –, par la magie de la poésie, un bœuf abolit la frontière qui sépare le réel et l'imaginaire. Par son style simple et limpide, Supervielle cherche à faire comprendre son message, mais c'est aussi, et surtout, pour lui, une façon de se donner à connaître comme de l'intérieur.

Julien Green, tout comme les auteurs cités auparavant, veut peindre le réel et sa précision est d'autant plus minutieuse qu'elle fait ressortir le surnaturel. D'après lui, «(...) il est nécessaire, (...), qu'il y ait un très fort dosage de réalisme, que le vrai fasse passer l'imaginaire et que le vrai soit d'autant plus exactement vrai que l'imaginaire fait violence au vraisemblable»³⁰⁶. Sa mémoire lui dicte des réalités concrètes et sa main les écrit sans tricherie :

Dès les premiers jours, mon cousin prit ses habitudes dans la maison, mais il était si discret, si attentif à ne gêner personne qu'on en oubliait sa présence. Le soir, il s'installait avec son livre dans un coin de la salle à manger, à quelque distance de sa tante qui tricotait sous la suspension et nous n'entendions, elle et moi, ni son souffle, ni même le bruit qu'il eût pu faire en tournant les pages. Parfois, ma mère l'appelait, au bout d'une heure, inquiète de son immobilité ; il se levait alors et sans la moindre trace d'humeur, se rapprochait d'elle avec un sourire qui eût embelli des traits plus ingrats que les siens (...). (p. 27)

La réalité au quotidien, la densité du personnage nous sont données «non seulement comme [l'auteur] les voit mais comme [elles] sont devant autrui et comme [elles] apparaissent en face de leur miroir»³⁰⁷. Organisée temporellement, cette séquence se fonde

³⁰⁶ Julien Green, *Journal IV*, (1943-1945), Paris, Plon, 1949, p. 165.

³⁰⁷ Pierre Brodin, *Julien Green*, Paris, Editions Universitaires, 1957, p. 45.

sur des liens logiques («Dès les premiers jours», «le soir», «au bout d'une heure») ; en arrière plan du récit, sur l'imparfait duratif («on oubliait», «il s'installait» «sa tante tricotait», etc.), d'où se détache le passé simple («mon cousin prit») ; sur la juxtaposition des propositions («Parfois, ma mère l'appelait, (...) ; il se levait alors et, (...) se rapprochait d'elle (...) ; elle lui prenait son livre»). Derrière toute cette rigueur chronologique, où le romancier semble ne rien inventer et tout retracer clairement, le personnage – Manuel – prend une énorme proportion. Aucun adjectif qui participe à la caractérisation du personnage («discret», «attentif») ne révèle de particularité, mais la précision avec laquelle son statisme est décrit jette des lumières sur le caractère étrange, insolite de celui-ci : son immobilité semble détruire «toute opposition entre la vie intérieure et le monde en rendant les deux sphères d'existence compatibles sur le plan temporel». ³⁰⁸

Parce qu'il dépouille son récit de toute explication psychologique, il laisse, par le pouvoir de la suggestion, l'histoire secrète aller au gré du lecteur. La vérité, selon cet auteur, se trouve dans la surprise, c'est pourquoi l'intensité de cet extrait réside dans le non dit, c'est-à-dire, dans l'invisible. «Il n'y a que ce que je passe sous silence qui s'exprime dans mes romans»³⁰⁹, parce que, d'après Green, le langage, à lui seul, est incapable de dire la réalité invisible³¹⁰. C'est, par conséquent, dans le silence, dans les confins de l'âme, qu'il faut chercher le surnaturel. Marie-Thérèse, à l'âme trop lucide, n'y parvient pas : «J'en étais encore à jouer qu'il vivait déjà une espèce de vie hallucinatoire. Jeune et très étourdie, il ne m'était pas donné de comprendre que ce garçon timide cherchait la secrète issue d'un monde où trop de réalités le faisaient souffrir» (p. 15). Nous découvrons, donc, que Manuel est un personnage entre le réel et le possible, entre l'ici et l'ailleurs, beaucoup plus du spirituel que du réel.

Nous pourrions oser affirmer que Julien Green anticipe, déjà, le Nouveau Roman, quand il insiste sur l'immobilité, sur le silence, sur le non-dit et, sans doute, trouverions-nous, chez un auteur comme Julien Gracq, d'autres points d'attache à cette tendance qui

³⁰⁸ Brian T. Fitch, «Temps, espace et immobilité chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 127.

³⁰⁹ Julien Green, *Journal V*, (1946-1950), Paris, Plon, 1951, p. 71.

³¹⁰ Pour Julien Green, aussi, la musique et la peinture sont plus proches du mystère par leur pouvoir évocateur. De fait, ces arts sont plus efficaces à recréer l'ineffable que l'art linguistique, où la raison prend toujours la relève.

ont, précisément, fait de lui un écrivain sans école. Ce dernier lutte contre la hantise du figement de la langue, il répugne à donner les secrets de la fabrication du discours et il s'intéresse, surtout, à sa forme finale, mais il ne cesse, en aucun cas, de se soucier de ce qui fait sa singularité comme écrivain ; ce qu'il apprécie chez Breton, nous le retrouvons, d'ailleurs, dans son art : «il est bien le seul à mettre en avant l'écriture, à parcourir et interroger inlassablement les formes de l'étendue, les matériaux et les parures de la Terre, le vide qui les sépare, et à en extirper du sensible»³¹¹.

Aussi, ne faut-il pas expliquer son écriture par le biais du symbolique mais par la force évocatoire des mots mêmes. Comme il le dit dans l'*Avis au lecteur* de son premier livre *Au château d'Argol*, pour lui :

L'explication symbolique [est] – en général – un appauvrissement tellement bouffon de la part envahissante de contingent que recèle toujours la vie réelle ou imaginaire, qu'à l'exclusion de toute idée indicatrice la seule notion brute et très accessible, autour de chaque événement, de *circonstances fortes* et de *circonstances faibles*, pourra dans tous les cas, et ici en particulier, lui être substituée avantageusement.³¹²

Pour lui, adjectif, nom ou verbe, le mot doit être pris dans son isolement, dans sa «liberté», dans la mesure où «lui, et lui seul, (...) porte obscurément pour nous les couleurs, de l'universelle participation. (...) le mot, fondamentalement, 'évoque'»³¹³. Partant, en sens contraire, nous dirons qu'avec *Un balcon en forêt*, Gracq a écrit un livre sur la guerre, puisqu'il y épuise un «gisement»³¹⁴ des souvenirs de cette période là. Pour qu'il y ait sujet, il faut qu'il existe un minimum de structure interne ; or, Gracq estime, contradictoirement, que seul le langage utilisé librement, selon ses pouvoirs propres, peut évoquer, peut suggérer. Il semblerait donc que le sujet naisse d'une combinaison intuitive des mots, mais l'écrivain, sachant qu'une force ensorcelante existe à l'intérieur de chacun d'eux, ne doit, en aucune façon, les laisser dominer :

³¹¹ Julien Gracq, *André Breton : Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, p. 94.

³¹² Julien Gracq, *Au château d'Argol*, Paris, Corti, 1938, p. 9.

³¹³ Julien Gracq, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1989, p. 480.

³¹⁴ Gracq appelle «gisement», «quelque chose qui a demandé à s'exprimer, qui s'est exprimé, plus ou moins bien, mais quand c'est chose faite il y a assèchement» (cf. l'*Entretien avec Julien Gracq* de 1886, d'Alain Coelho, qui accompagne l'étude de ce dernier intitulée *Julien Gracq, appareillage*, Joseph K., 1997, pp. 85-87).

Du haut de la montagne, de ce guetteur muet des solitudes sylvestres, l'œil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment dans les arabesques les plus compliquées du sentier (...) (pp. 21-22)

Au-delà de cette tour commençaient les pentes rapides du revers de la montagne qui plongeait vers une seconde vallée, où l'on entendait murmurer les eaux sous le moutonnement monotone des arbres. (p. 24)

Albert s'aperçut alors que l'anormale disposition des aîtres que suggérait à l'imagination la vue de la façade n'était pas démentie par l'aménagement de l'intérieur. (p. 25)

Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt *dût* être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle *n'eût pas dit son premier mot*. (pp. 30-31)

En lisant ce début de *Au château d'Argol*, le lecteur croit comprendre que l'écrivain décrit un paysage montagneux réel, mais il est rapidement surpris par des procédés de style non usuels. D'abord la combinaison entre les mots ne correspond à aucune association logique («montagne», «ce guetteur muet des solitudes sylvestres») ; il y a personnification de la montagne, mais les noms et les adjectifs qui servent à la personnifier n'ont aucun lien logique : ils sont mis en place pour permettre le «glissement»³¹⁵ du règne minéral au règne animal et du règne animal au règne végétal, pour susciter l'insolite et déclencher l'évasion de celui qui lit. Mais le glissement ne s'arrête pas là, il continue dans le reste de la phrase, afin de prolonger l'effet de surprise et de transformer celui-ci en envoûtement : le mot technique «arabesque» se trouve, ici, décontextualisé, mais il n'empêche, toutefois, pas le lecteur de découvrir un sens à cette phrase ; par ailleurs, ce dernier étant, désormais, entré dans les procédés gracquiens, il a également su reconnaître que la vue joue un rôle important dans cette phrase. Le jeu même des sonorités renforce l'adhésion du lecteur («veilleur/voyageur/pouvait/vue», «attaché/compliquées/sentier») : les sons, par leur faculté magique, renvoient toujours à quelque chose où à quelqu'un et, par conséquent, les évoque. La beauté se fait poétique de l'insolite pour libérer le lecteur par la sensibilité.

Par la suite, dans la deuxième phrase citée ci-dessus, l'auteur procède également à un «glissement» du monde inanimé au monde animé avec le mot «moutonnement», d'autre

³¹⁵ Terme emprunté à Clément Borgal. Cf. *Julien Gracq : L'Ecrivain des sortilèges*, Paris, PUF, 1993, p. 215.

part, les allitérations en «m» et en «n» renvoient au murmure incessant des eaux et du vent sur les feuilles des arbres.

Par ailleurs, le terme inusuel qui suit, «aîtres», déclenche chez le lecteur, qui est déjà en état d'alerte, un certain recul et le contraint à revenir sur le texte, afin de traduire ce dernier. Ce processus de traduction s'avère difficile et le lecteur, qui adhère au spéculatif, à l'hypothétique, essaie de trouver un sens à ce qu'il lit. Nous voyons qu'il y parvient par association homophonique et croit comprendre qu'il s'agit du mot «hêtres» – inconsciemment, il peut être également conduit à penser au mot «êtres». Or, la richesse de ce mot dissimule sa réelle signification et le lecteur non averti n'arrive à atteindre l'envers des choses³¹⁶ : il lui faut donc prendre conscience du fait que la chose présentée peut ne pas correspondre à ce qu'il connaît par expérience et d'après sa perception, qu'elle ne peut être qu'une apparence, au-delà de laquelle *autre chose* peut exister – ici, ce mot suggère-t-il, déjà, la mort.

Ainsi, Gracq n'énonce pas, il suggère, c'est pourquoi il utilise le verbe «sembler» qui fonctionne comme une «correction optique», par laquelle l'auteur prétend isoler certaines impressions, «jusqu'à ce que l'optique donne l'illusion d'être au point»³¹⁷. «Loin d'imposer sa vision du monde comme le romancier réaliste, [Gracq] propose un monde. Il le profile derrière une série d'impressions qui rehaussent moins sa réalité que sa probabilité»³¹⁸.

D'autre part, le lecteur est à nouveau arrêté, ou tout au moins ralenti, dans sa lecture par la présence du subjonctif plus-que-parfait («cette forêt *dût* être animée» et «elle *n'eût pas dit son premier mot*») : il est étonné que de ne pas y trouver, tout simplement, un indicatif qui serait beaucoup plus plausible. Mais là n'est précisément pas l'intention de Gracq : par ce procédé syntaxique, il fait trébucher le lecteur qui est, instinctivement, poussé à réfléchir à l'utilisation singulière de cette construction verbale au sein de la phrase. L'intention de l'auteur est claire : l'insolite de la construction renvoie à l'insolite de la description et renforce l'ambiguïté. Le travail poétique de Gracq est, donc, un travail du détail. De fait, l'utilisation même de l'italique surprend, arrête également le regard de celui qui lit : pourquoi ces mots se trouvent-ils mis en relief ? Que veulent-ils dévoiler ? En

³¹⁶ L'aître, ou atrium, était primitivement le cimetière, lieu d'asile comme l'église voisine. L'insécurité régnant au cours du Moyen Âge, les occupants de ces lieux bâtissaient leurs maisons autour des églises, les enserrant en une sorte de fer à cheval, l'ouverture donnant essentiellement sur l'aître – le cimetière.

³¹⁷ Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 41.

³¹⁸ *Ibid.*.

somme, l'insolite se trouve aussi dans la graphie, dans le dessin des mots pour donner «au lecteur l'impression que la page étrange qu'il a sous les yeux est bien l'exacte projection, le tracé calqué de l'univers d'Argol. En effet, pour le regard mis en alerte, ces italiques sont au texte ce que les pièges sont au paysage décrit : évidents et équivoques»³¹⁹.

Nous aurions bien d'autres choses à dire sur l'écriture de Gracq, mais ce que nous devons retenir c'est que tout ce qui est introduit dans le roman se fait signe. Ce dernier ne vit que par la liberté qui lui est donnée par le langage, que l'auteur utilise selon ses vrais pouvoirs, «magiques», mais qu'il soumet à une exigence de nature littéraire. Julien Gracq façonne son monde à partir de qualités magiques qui menacent la configuration des choses ; les objets font place aux éléments, la réalité à l'insolite, la raison à l'esprit, sans que l'on tombe dans l'incohérence absolue. Nous sommes dans un univers qui nous est étranger, mais auquel nous parvenons à nous intégrer, puisque nous nous y retrouvons quelque part.

L'insolite, et somme toute la surprise, l'inattendu, excellent aussi dans l'œuvre d'un autre auteur qui, en plein cœur de la guerre, décide d'écrire un recueil de nouvelles où, sous une légèreté apparente, il essaie de nous dire un monde en décomposition et, en même temps, nous proposer une solution : réformer le monde à partir de la vision de l'enfant. Il faut, pour qu'il y ait équilibre, qu'il s'établisse une médiation entre deux mondes, celui de l'adulte et celui de l'enfant, ou, plus précisément, entre le réel et l'imaginaire.

Dans son recueil, *Le Passe-muraille*, et dans la nouvelle portant le même nom, le problème de la confrontation entre réel et irréel doit être recherché au niveau du détail³²⁰ :

Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchampt, un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé. Il portait un binocle, une petite barbiche noire, et il était employé de troisième classe au ministère de l'Enregistrement. En hiver, il se rendait à son bureau par l'autobus, et, à la belle saison, il faisait le trajet à pied, sous son chapeau melon. (p. 7)

³¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

³²⁰ Le titre même, parce qu'il est constitué par un nom composé, où la juxtaposition d'un verbe d'action et d'un substantif, concret, est surprenante puisqu'elle résulte en une association de mots contradictoires. Ambigu, malgré la précision apportée par l'article défini, le titre prépare le récit, ouvre la voie à l'inexactitude, à l'imprécision, au doute et installe l'insolite de manière à ce que le lecteur s'apprête à faire le saut du réel au surnaturel.

Il y avait à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine, qui possédait le don d'ubiquité. Elle pouvait à son gré se multiplier et se trouver en même temps, de corps et d'esprit, en autant de lieux qu'il lui plaisait souhaiter. Comme elle était mariée (...) Antoine Lemurier, son mari, sous-chef du contentieux à la S.B.N.C.A. (...) était loin de soupçonner la vérité (...). (p. 20)³²¹

Marcel Aymé commence la plupart de ses nouvelles – six sur dix – avec une formule d'enchantement que nous qualifierons réaliste magique – *il y avait à* ou *il y avait dans*³²² –, parce qu'il s'éloigne de l'*incipit* conventionnel du conte merveilleux – *il y avait une fois* ou *il était une fois* – pour situer son discours au niveau du palpable, de l'identifiable, continuant sa phrase avec une indication spatiale, la plupart du temps, objective et concrète («Montmartre»³²³) –, ou fictionnelle, mais qui renvoie à un endroit que nous avons, antérieurement, identifié du point de vue géographique³²⁴. Objectivité ou fausse imprécision³²⁵, la préoccupation majeure de l'écriture ayméenne est de faire surgir un univers réaliste, où l'insolite prend pied par la plausibilité

Les détails topographiques tranquillisent le lecteur, dans la mesure où ils lui sont familiers et où ils lui donnent l'impression d'avancer dans le connu, mais voilà que l'insouciance avec laquelle, en un clin d'œil, le merveilleux est annoncé, vient le surprendre. Or, ne nous méprenons guère : l'insolite, parce qu'il surgit très naturellement, ne le plonge pas pour autant dans le dépaysement ; le ton reste banal, se maintient imperturbable et, par conséquent, ne suscite aucune émotion de la part du lecteur. La réalité est prête à vaciller, mais nous sommes bien ancrés dans la réalité : soit dans le monde d'un quartier parisien – qui est, bien souvent celui de Montmartre –, soit d'une

³²¹ Il s'agit, ici, de la nouvelle «Les Sabines».

³²² Ce sont les suivantes : «Le Passe-muraille», «Les Sabines», «Légende Poldève», «Le percepateur d'épouses», «L'huissier» et «En attendant».

³²³ Les nouvelles «Le Passe-muraille», «Les Sabines» et «En attendant» ont ce quartier du nord de Paris comme espace, d'autant plus que l'auteur le connaissait amplement du fait d'y avoir vécu. Sans doute, ce quartier avait-il grand attrait pour les écrivains, les artistes de l'époque, puisque beaucoup d'autres l'ont utilisé dans leurs œuvres, mais *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan, et, plus récemment, une œuvre cinématographique *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, nous intéressent plus particulièrement par leurs affinités esthétiques qui, comme nous le verrons plus tard, sont réalistes magiques.

³²⁴ Comme, par exemple, dans «Légende Poldève» : le nom de la ville de «Cstwertskst» est inventé, mais nous parvenons à la situer quelque part dans un pays de l'est, grâce au titre. Dans «Le percepateur d'épouses» la ville de «Nangicourt», «petite ville» apparemment inexistante sur la carte, mais que le lecteur reconnaît comme étant française, parce que le *pastiche* d'informations historiques, distribuées tout au long du discours, nous donne des informations sur l'origine des personnes de la ville et permet donc que nous la rapprochions d'une autre ville réelle : Paris. (p. 136 et suivantes).

petite ville de France – marquée par l'imprécision géographique –, où les êtres qui le peuplent sont des victimes résignées de la société, de la banalité – Dutilleul n'était-il pas «employé de troisième classe au ministère de l'Enregistrement» et Sabine n'était-elle pas tout simplement une femme mariée. L'auteur installe donc son discours dans la réalité, et si les références sociales et les cohérences géographiques en font preuve, il est également vrai que son style simple, clair et précis y joue un rôle : les phrases possèdent plusieurs moments, soit coordonnés, soit juxtaposés, afin de précipiter la description ; de même, la multiplication des imparfaits fait fluer les informations sur les personnages et accélérer l'action – n'oublions surtout pas qu'il s'agit d'un récit bref.

Marcel Aymé introduit, alors, le magique – c'est-à-dire, dans le cas des «Sabines», le don extraordinaire du personnage – dans le référent réel discrètement, comme si ce dernier faisait partie du quotidien³²⁶. Ebbe Spang-Hanssen nous dit que «L'auteur n'essaie pas d'expliquer pourquoi ou comment la propriété en question a été changée (...) Le fait insolite est simplement là»³²⁷ ; par conséquent, l'originalité de la narration de cet auteur se trouve précisément dans l'énoncé des faits surnaturels, dans des procédés simples et précis, qui font en sorte que le lecteur les accepte avec naturel, le discours s'écartant, ainsi, du discours fantastique traditionnel :

Afin de parer à la disette et d'assurer un meilleur rendement de l'élément laborieux de la population, il serait procédé à la mise à mort des consommateurs improductifs : vieillards, retraités, rentiers, rentiers, chômeurs, et d'autres bouches inutiles. (p. 59)³²⁸

Enfin, par l'entremise du Vatican, un accord international fut conclu qui délivrait les peuples du cauchemar de la guerre sans rien changer à l'issue normale des hostilités. Ce fut très simple. On décida que dans le monde entier, le temps serait avancé de dix-sept ans. Ce chiffre tenait compte des possibilités extrêmes de la durée du conflit. (pp. 81-82)³²⁹

Après avoir fait irruption dans un monde ordonné, tout à fait routinier, l'insolite prend, désormais, sa place au sein de la séquence logique du discours. Par souci de

³²⁵ Les autres narrations s'écartent de ce schéma introductif, bien que les références spatiales distribuées au long du texte renvoient à un lieu déjà connu du lecteur : Paris, et, plus précisément, Montmartre.

³²⁶ Marcel Aymé cherche à obtenir la connivence du lecteur, à la façon de l'enfant, pour qui les deux mondes, celui de la réalité et celui de l'imaginaire, sont indissociables.

³²⁷ Ebbe Spang-Hanssen, *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 144.

³²⁸ Cette citation est extraite de «La carte».

crédibilité, le ton se maintient imperturbable et le langage précis, sinon même technique («assurer un meilleur rendement de l'élément laborieux de la population» ; «un accord international fut conclu qui délivrait les peuples du cauchemar de la guerre sans rien changer à l'issue normale des hostilités»), mais, des marques malicieuses et humoristiques viennent changer la tonalité du discours et alléger, si l'on peut dire, la gravité de la pensée ayméenne³²⁹.

Si ce n'était leur désir de convertir l'ordinaire en extraordinaire, le nommable en innommable, Marcel Aymé semblerait ne rien avoir en commun avec Jean Giono qui, plus soucieux de la phrase que du mot, et du rythme que de l'ordre, veut «Employer des termes neutres. [Puisque] Les plus plats font merveille si la phrase est articulée selon le rythme du drame. C'est dans la phrase que tout est»³³¹. Giono commence par montrer la réalité objective par un langage ordinaire, sinon même populaire :

Nous atteignons le boulevard Notre-Dame. «Bon disait 'Pov'fille' et après ? D'abord c'est pas nos arbres, c'est pas des vrais, c'est des en carton. Et, de là, où c'qu'on va ? Eh bien ! oui, mais de ce côté-là on va passer devant le boucher. C'est bien ce que je disais ! Il est mort mardi, vous ne savez pas ? Il y avait bien assez de voitures. On l'a porté à Saint-Pierre. Vous pouvez pas m'obliger à passer devant un type qui est mort, quand même ! Le travail, c'est d'une, mais le respect, c'est deux. Et puis y a l'odeur ! Ah ! c'est pas gai ! Non, tout de même ! (...)» (p. 22)

Par le vocabulaire de ce personnage, l'auteur prétend donner une couleur paysanne au langage : il utilise le jargon («Pov'fille») ; il multiplie le présentatif «C'est» pour simplifier le discours ; il abolit la particule de négation «ne» («c'est pas nos arbres») et omet le «il» de la formule impersonnelle («y a l'odeur») pour marquer l'oralité du langage ; il ne fait pas les accords («c'est pas des vraies») ; il mélange les temps verbaux («Il est mort mardi. Vous ne savez pas») ; il place des articles sans son substantif («c'est des en carton») ; il utilise des constructions inaccoutumées («Le travail, c'est d'une, mais le

³²⁹ La citation est de «Le décret».

³³⁰ Par exemple : «On décida que dans le monde entier, le temps serait avancé de dix-sept ans. Ce chiffre tenait compte des possibilités extrêmes de la durée du conflit».

³³¹ Jean Giono, *Oeuvres romanesques complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1977, p. 1557. Dans *Mort d'un personnage*, le père d'Angelo nous dit, à un certain moment : «Les mots ont été créés par des gens qui ont leurs deux yeux, et il ne faut pas s'étonner s'ils ne peuvent pas exprimer parfaitement les états de gens qui n'ont pas leurs deux yeux. (...) Nous sommes ici dans des sentiments extrêmement délicats et très extraordinaires. Il ne faut pas s'étonner qu'une foule de mots ne soient que des approximations» (p. 74).

respect, c'est deux») ; et, enfin, il fait usage de la parataxe pour rendre le discours plus rapide.

Giono fabrique donc un langage paysan à partir d'un modèle langagier réel – celui de Provence ou, plus précisément de Manosque³³². Mais il ne crée pas un langage paysan authentique parce que là n'est pas son véritable objectif ; il prétend surtout que ce langage se fasse miroir de l'âme paysanne et, par conséquent, il prétend reproduire «l'immédiateté et la simplicité»³³³ de ces personnes.

Or, bien que l'immédiateté et la simplicité constituent les deux grandes caractéristiques du style gionien, il ne faudrait tout de même pas laisser croire que l'œuvre en question, *Mort d'un personnage*, est toute entière construite sur ce registre oralisant. En effet, Giono sait aussi user du registre poétique lorsqu'il s'agit de dire le monde imaginaire :

Ces yeux avaient une âme très belle, très séduisante, très attirante, mais toujours occupée d'autre chose que de ce sur quoi l'œil posait son regard ; elle était aussi définitivement séparée de vous que l'âme d'une porphyre ou d'un onyx. (p. 48)

Le langage se fait plus symbolique avec le narrateur, mais il se maintient simple et naturel ; les artifices du langage poétique (l'adjectivation, la comparaison, la répétition, l'indétermination – le mot «chose», vide de sémantique, ne renvoie à aucun objet pour mieux le faire surgir) jouent leur rôle et expriment l'au-delà de l'apparence de l'homme, le surnaturel humain. Il est certain, pour Giono, qu'une vie cachée, étrangère se trouve enfouie sous le monde apparent, sous la réalité terrestre ; mais «il y a encore ça et là des points de fracture qui donnent un meilleur accès à une réalité inquiétante : aucun mystère n'émerveille autant Giono que les mystères humains», nous dit Marcel Neveux³³⁴.

Pauline, la grand-mère d'Angelo, a la faculté d'atteindre l'autre côté des choses par le regard ; elle fouille, de ses yeux, le réel perceptible ; elle cherche à y voir à travers ; afin de découvrir la vérité : celle que seuls les poètes sont capables de découvrir.

³³² N'oublions pas que Jean Giono est né et a vécu à Manosque et que, par conséquent, il connaissait tous les caractères du langage populaire ou paysan.

³³³ Cf. «Décrire, écrire, conter. A propos de *Colline*», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 71-74.

³³⁴ Marcel Neveux, «Apparences et réalité chez Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, p. 108.

André Dhôtel est un de ces poètes pour qui le regard doit être un *art de voir apparaître* et non un art de connaître, c'est pourquoi il s'arrête sur un détail de la réalité et suspend le cours de son récit. Il prétend résumer «le fond silencieux du réel, son absence à l'univers de l'explication, du pli logique, de la distinction conceptuelle»³³⁵, parce que, pour lui, la féerie se trouve dans le réel même, il suffit de le fouiller pour y découvrir une intelligence secrète :

Après avoir parcouru une immense futaie de hêtres ils [Gaspard et le cheval pie] arrivèrent dans une allée bordée de chênes dont les feuillages énormes s'élevaient vers un ciel maintenant nuageux. Après les chênes, il y eut des taillis obscurs, puis d'autres taillis clairsemés qui étaient peuplés de sorbiers et ornés de chèvrefeuille. Plus loin, des genêts avec des bouleaux. On traversa aussi une forêt d'épicéas où le cheval glissa sans bruit dans un sentier couvert d'aiguilles. Gaspard apprit donc qu'il n'y avait pas une forêt mais mille forêts dont pas une ne ressemblait à celle de Lominval. (...) C'est impossible de tout décrire. (pp. 50-51)

La réalité – la forêt des Ardennes – est bien trop «complexe pour être dite et copiée»³³⁶, aussi faut-il voir les choses intérieurement pour que se crée l'univers dhôtelien. Il y parvient par le biais de l'écriture buissonnière : bien qu'il travaille hors normes, hors conventions, son discours est précis, son style est simple, son mot suggestif.

La description du paysage se fait par le biais de l'enchaînement des actions, comme si l'auteur n'avait pu ou n'avait voulu décrire cet espace : grâce à son aspect ponctuel, le passé simple est utilisé pour enchaîner les actions du héros («ils arrivèrent», «il y eut», «On traversa», «le cheval glissa», «Gaspard apprit») et, à l'aide des connecteurs, Dhôtel nous fait avancer dans le paysage au rythme de la promenade, de la découverte du détail («Après», «puis», «après», «Plus loin», «aussi»), pour nous faire partager l'atmosphère mystérieuse de toute cette beauté de la nature.

Pour décrire le paysage, une longue énumération – réaliste, puisque constituée de substantifs concrets –, reproduit fidèlement la nature du monde de l'auteur : hêtres, chênes, taillis, sorbiers, chèvrefeuille, genêts, bouleaux, épicéas se succèdent pour dire la riche

³³⁵ Alain Chareyre Méjan, «L'art de parler de l'existence», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 80.

³³⁶ André Dhôtel, *L'Ecole buissonnière : Entretiens avec Jérôme Garcin*, Paris, Pierre Horay Editeur, 1984, p. 45.

réalité du paysage ardennais. Le lecteur est ainsi immergé dans une réalité qu'il connaît et qui semble ne pas le surprendre. Outre cette installation dans l'effet de réel, sans doute ce dernier doit-il, aussi, s'arrêter sur quelques «détails», comme nous le dit l'élève de l'école buissonnière, Dhôtel, pour découvrir ce qui lui échappe : trop énumérative, la description devient généralisante, mais l'adjectivation lui ajoute sensation et sentiment, soit par des précisions sur le temps, – «un ciel maintenant nuageux» –, soit par des contrastes ombre/lumière – «taillis obscurs» et ««taillis clairsemés» – ; cette dernière prépare, d'emblée, à la découverte de l'inconnu, au mystère – «le cheval glissa sans bruit dans un sentier couvert d'aiguilles. Gaspard apprit donc qu'il n'y avait pas une forêt mais mille forêts dont pas une ne ressemblait à celle de Lominval»³³⁷ –. Le paysage, par l'atmosphère qui y règne, se fait allégorie, c'est pourquoi il apparaît en écho de celui que nous avons dès l'ouverture de l'œuvre :

Il y a dans le même pays plusieurs mondes véritablement. Si l'on explore les Ardennes, ce n'est pas une forêt que l'on découvre, mais mille forêts. (p. 5)

Les détails ayant été perçus par l'auteur aux aguets, ils sont, désormais exprimés par les sens, pour que le lecteur, qui est entré dans l'atmosphère, puisse reconnaître le paysage dans toute sa vérité : celle qui est invisible aux yeux et perceptible par l'imagination. Somme toute, ce paysage ardennais n'est encore que l'annonce d'autres lieux étranges par lesquels l'enfant-héros passera pour trouver son rêve.

Sous le signe de la nonchalance, le style se fait vif et simple, le discours fluide, le ton annonce le chemin vers un autre univers : celui de la poésie.

Un autre auteur, Michel Tournier, pour qui Jean Giono avait été un «dieu», déclare que ce dernier lui «[avait] appris que la frontière entre prose et poésie n'existait pas»³³⁸ et ce fut pour lui une leçon qu'il n'oublia plus. Mais il est aussi, à la ressemblance d'André

³³⁷ Ce paysage revient à maintes reprises pour inscrire l'imaginaire du roman, pour faire du réel une allégorie : «Quand il arrivait de lever la tête, il était toujours surpris par les jeux d'ombre et de lumière entre les joncs du voisinage, comme si dans ces intervalles entre les troncs quelqu'un allait soudain apparaître. Parfois même, il éprouvait une certaine peur. Les futaies qui descendaient le long des pentes exerçaient sur lui un attrait singulier» (pp. 44-45) ; «(...) Bruyère, genêts, hautes futaies, taillis se succédaient. Deux heures passèrent ainsi. Le cheval prenait des chemins à tout hasard, montait sur des crêtes, redescendait dans les vallons obscurs...» (p. 233).

³³⁸ Michel Tournier s'est ainsi confié à Arlette Bouloumié, le 17 mai 1996. (Cf. Arlette Bouloumié, «Tournier, lecteur de Giono», *Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n° 27, tome I, mai 1999).

Dhôtel, méfiant, lorsqu'il s'agit de confier aux mots sa pensée³³⁹. Il préfère placer le discours lexicographique entre lui et les mots, parce qu'il considère que le mot, comme signe, est fallacieux et menace le concept. Voyons cet exemple du *Roi des Aulnes* :

Les jumeaux vont plus loin dans ce processus de déspiritualisation de la chair. Il ne s'agit plus d'un tumulte contradictoire où les âmes se neutraliseraient. En vérité, ces deux corps n'ont qu'un seul concept pour s'habiller intelligemment, pour se pénétrer d'esprit. Ils s'épanouissent donc avec une tranquille indécence, étalant leur carnation crémeuse, leur duvet rose, leur pulpe musculaire ou adipeuse dans une nudité animale *insurpassable*. Car la nudité n'est pas un état, mais une quantité, et comme telle infinie en droit, limitée en fait. (p. 384)

Contrairement à la plupart des auteurs étudiés auparavant, nous sommes, ici, en présence d'un discours savant, dont les mots semblent avoir été choisis, pour le plaisir, dans le dictionnaire, par un écrivain qui y pose un regard – faussement – innocent. Les termes, apparemment neutres, semblent ne rien évoquer d'autre que le sens propre, normatif du dictionnaire («jumeaux», «processus», «chair», «tumulte», «concept», etc.) ; proche du scientifique, le langage semble faire œuvre de précision, d'objectivité par l'explication («Car la nudité n'est pas un état, mais une quantité, et comme telle infinie en droit, limitée en fait»).

Or, le discours tournierien est tout autre chose ; tout n'est, en fait, qu'apparence, illusion et jeu. L'auteur a discrètement dévié l'usage courant des mots, il les a usés en trompe l'œil pour faire croire, pour jouer le jeu avec le lecteur. D'abord, certains mots de Tournier semblent être devenus opaques précisément par leur usage («processus», «contradictoire», «concept») ; ensuite, d'autres se regroupent en familles bizarres et surprenantes («s'habiller intelligemment», «se pénétrer d'esprit», «tranquille indécence», «carnation crémeuse», «pulpe musculaire», «nudité animale») ; d'autres, encore, sont fortuits par leur originalité, soit orthographique («déspiritualisation»), soit synonymique («insurpassable»). En somme, il use d'un vocabulaire prétendument spécialisé pour établir, avec subtilité, ses gloses linguistiques et, ainsi, surprendre et amuser le lecteur par le jeu poétique qu'il a instauré.

³³⁹ N'oublions pas que ces deux écrivains étaient philosophes de formation.

Sous cette apparente rigueur, nous trouvons la désinvolture ; sous son érudition se cache la fantaisie ; sous le sérieux se dissimule l'humour. Il s'approprie donc du discours lexicographique pour en faire une figure de style «qui se définit par trois traits : le détournement de la rubrique lexicographique, la mise en œuvre d'une doctrine puriste et le glissement de la glose lexicale au commentaire idéologique»³⁴⁰. L'arbitraire du signifiant se trouve réinvesti par une multiplicité de sens, apparus au gré de la fantaisie de l'auteur, mais qu'il a, en même temps, su unifier par son intellect. Le lecteur, doit, à son tour, réussir à réédifier la pensée sous-jacente à ces différents sens.

Tournier a une certaine prédilection pour la syllepse, parce qu'elle lui permet d'unir le sens propre et le sens figuré d'un mot, de sorte qu'il lui rend souvent hommage dans *Le Roi des aulnes*. Dans l'extrait ci-dessus, nous pouvons la trouver dans le mot «carnation» : selon son sens concret, «carnation» signifie le teint des chairs d'une personne, mais ce mot évoque aussi «la carne», le «carnage» et, par conséquent, il existe une association entre la coloration de la chair et la mort. Tiffauges, le héros, recourt souvent à la syllepse dans ses *Ecrits sinistres*, mais il est conscient du fait que l'usage de cette figure peut conduire à une confusion chez lecteur :

Plus encore que de la hauteur du front ou du dessin de la bouche, c'est de cette ouverture du thorax que dépend le degré d'*inspiration* de tout l'être. Ici je ne joue pas sur les mots. Il est logique qu'à ce niveau sens propre et sens figuré se confondent, tout de même qu'on ne doit jamais perdre de vue qu'*esprit* vient de *spiritus* dont le premier sens est *souffle, vent*. (p. 413)

«Il ne joue pas sur les mots», il joue avec le lecteur ; il cherche à l'amuser et à le provoquer par le glissement d'un sens à l'autre et par l'idée qui s'y trouve érigée. Tournier refuse l'intelligibilité et soutient que la syllepse doit partir de l'origine du mot pour signifier, pour être comprise et pour être décodée ; en somme, s'il défend le purisme de la langue française, c'est pour mieux témoigner de la cohérence «entre vision du monde et vision du langage qui définit très précisément la figure de style»³⁴¹ ; c'est, en somme, pour

³⁴⁰ Stéphane Chaudier, «Michel Tournier lexicographe amateur», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 198.

³⁴¹ Stéphane Chaudier, *ibid.*, p. 202.

mieux révéler la vérité des choses. C'est aussi pourquoi il se plait à mettre ces mots en relief, grâce à l'italique :

Eh bien, regardez l'aigle du III^e Reich qui porte dans ses serres une couronne de feuilles de chêne où s'inscrit la croix gammée : elle a la tête tournée à *senestre*. C'est une aigle *contournée*, véritable aberration, réservée aux branches bâtardes ou déchues des familles nobles. (p. 406)

Le Roi des Aulnes est, certes, un livre sur la guerre, sur le nazisme, mais il est plus que cela ; il est le roman de «l'inversion maligne», d'une contre réalité hantée par un ogre à la recherche du Canada.

Contrairement à Abel Tiffauges, qui décide de rédiger ses *Ecrits sinistres*, au fur et à mesure qu'il crée son univers subversif, «à seule fin de vider [son] cœur et de promulguer la vérité» (p. 16), le narrateur de *L'Arrière-pays*, d'Yves Bonnefoy, réfléchit à l'œuvre déjà écrite et à celle qui reste à écrire, en narrant les voyages tout autant réels qu'imaginaires qu'il a réalisés en fonction de celle-ci :

Je formai le projet, autrement dit, d'écrire un livre où le «voyageur» reparcourrait son chemin, où plutôt s'y engagerait vraiment, allant où je n'avais pas été, raisonnant sur les œuvres plus attentivement que je n'avais cherché à le faire : et revivant de ce fait les illusions que je n'avais eues, si je puis dire, qu'en rêve, mais découvrant aussi bien ce que je ne savais pas encore, la raison d'être et les mécanismes de ce décentrement au nom du centre, de ce gant retourné que je faisais de ma vie. Un livre, – une ambiguïté encore. Car recommencer le voyage dans l'écriture au moment même où l'existence l'interrompait, c'était peut-être vouloir le préserver autant que l'analyser pour le réduire. (p. 83)

Yves Bonnefoy se fonde sur la coïncidence entre le monde et le mot, entre le langage et l'existence pour écrire, pour appréhender l'univers, pour atteindre un «arrière-pays» où les souvenirs d'enfance se projettent dans le futur. Dans le «Massif Central» de son enfance, l'arrière-pays «affleurerait déjà, à la surface des choses»³⁴². La nuit du départ en vacances pour Toirac était «énigmatique» et «sacrée» et le chemin qui l'y emmenait, parce

³⁴² Gérard Casarian, «L'arrière-poème rimbaldeen dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy», *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : Vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 149.

qu'il était «le point de partage entre deux régions» (pp. 101-102), entre l'*ici* et le *là bas*, se transformait en un espace mythique³⁴³ et préparait à la transcendance de la terre aimée.

L'amour que l'enfant portait à Toirac amplifiait la réalité des lieux :

Nous arrivions, au matin, nous franchissions la porte basse, délavée, qui donnait sur l'enclos (on disait le parc, il est vrai qu'il y avait de grands arbres) entre la maison et l'église, et je courais au fond du verger qui le prolongeait à droite vers la lumière et dominait la vallée. Là sans doute des fruits avaient commencé à mûrir. Les reines-claude, les prunes bleues allaient tomber tout un mois, plus tard ce seraient les figues, peut-être le raisin – les prunes seraient fendues et en cela évidentes, ouvrant aux guêpes errantes davantage l'être que la saveur – et je pleurais presque, d'adhésion. (p. 102-103)

Yves Bonnefoy semble ne pas vouloir nous décrire l'espace de son bonheur, il veut tout simplement le nommer : il ne se perd pas dans les détails ornementaux, dans les adjectifs qualificatifs, dans des phrases longues. Il use, tout au contraire, d'une brièveté déconcertante, qui rend le langage obscur : alors que l'usage des articles définis, la profusion des substantifs, la prédominance de l'alliance des substantifs et des verbes («nous arrivions, au matin», «donnait sur l'enclos, entre la maison et l'église», «dominait la vallée» etc.) et la présence d'adjectifs «pertinents» («porte basse», «grands arbres», «prunes bleues, fendues») semblent vouloir établir un rapport direct avec la réalité, avec le côté palpable des choses ; voilà que la ponctuation vient briser le rythme («et je pleurais presque, d'adhésion»), que la suppression d'éléments du tissu syntaxique est là pour dérouter («il est vrai qu'il y avait de grands arbres», «je courais au fond du verger qui le prolongeait à droite vers la lumière et dominait la vallée», «là sans doute des fruits avaient commencé à mûrir»), et que des parenthèses sont utilisées pour confondre («qui donnait sur l'enclos (on disait le parc, il est vrai qu'il y avait de grands arbres) entre la maison et l'église»)) et que d'autres adjectifs, maintenant «impertinents», viennent obscurcir le sens («porte délavée», «prunes évidentes», «guêpes errantes»). Or, la dualité de l'écriture de cet auteur se trouve, plus précisément, dans la jonction de deux adjectifs, l'un «pertinent» et l'autre «impertinent», puisque celui-ci représente tout autant la «confiance

³⁴³ Cf. *AP*, pp. 101-102.

première dans le mot, [qu']une conscience aiguë du divorce entre le mot et le 'sens'»³⁴⁴ («la porte basse et délavée», «les prunes fendues et évidentes»).

Si, d'une part, Yves Bonnefoy, essaie d'ancrer son discours dans le réel, il est vrai que, d'autre part, cette façon de déconstruire le langage, d'user librement des mots, de la grammaire et de la syntaxe pulvérise le sens et tend à obscurcir la pensée, à effacer les frontières entre réalité et rêve. Le retour aux sources de l'enfance – la répétition du mot «prune» fonctionnant comme une réminiscence – se fait par «l'atemporalité de l'écriture» (pp. 83-84) et son projet d'«Un livre où la raison finirait par circonvenir le rêve» (p. 83) correspond à ce désir de découvrir la vraie vie, celle qui se trouve dans un ailleurs, très certainement insituable, mais qu'il atteint grâce à sa force poétique. La «réalité rugueuse» se revêt de splendeur transcendante par la parole poétique et se fait beauté.

Le survol que nous avons effectué nous permet d'affirmer que ces œuvres ne respectent pas les codes du réalisme conventionnel, dont le but était de décrire, avec minutie, toutes les variétés de l'expérience humaine et selon une perspective objective et scientifique. Le langage, afin d'éviter tout idéalisme, s'appuyait sur le principe de la vraisemblance pour dire la réalité. Comme nous avons pu le constater, chacun de ces écrivains fait un usage immodéré du réalisme, puisque leur grand souci n'est plus de représenter un type de réalité conventionnellement admis, mais de chercher d'autres systèmes de valeurs, d'autres techniques qui lui permettent de mieux adapter une réalité non littéraire à leur discours. Tout se joue donc au niveau de la représentation, de la correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité.

Le réalisme de ces textes doit, désormais, être envisagé comme une forme particulière d'appréhension du réel par les sens, et leur originalité se trouve, précisément, dans la façon dont la réalité a été appréhendée par l'auteur et dans la façon dont il traduit ses perceptions. Partant, par conséquent, de méthodes empiriques et individuelles pour procéder à la représentation de la réalité, l'écrivain doit résoudre, individuellement, le problème de la correspondance entre les mots et la réalité, avant de signifier. Réalistes magiques, tous ces écrits, clairs, précis et, d'une façon non conventionnelle, objectifs, disent bien la réalité, mais celle qui fait partie de l'expérience de son auteur.

³⁴⁴ Michèle Finck, *Yves Bonnefoy : Le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, p. 323.

Nous pouvons donc conclure que c'est par la différence que ces œuvres se font poétiques : elles miment une réalité, un au-delà, appartenant tout autant à un passé – celui de l'enfance de l'homme – qu'à un avenir. Par un jeu du langage, chaque auteur situe la distorsion entre être et paraître au niveau zéro : sous un code apparemment réaliste, le surnaturel – volontiers absurde – prend place et est accepté, tout autant par le narrateur que par le lecteur, comme naturel. Dans le discours, ces deux codes antinomiques sont traités de la même façon : le surnaturel est donné avec le même sérieux, la même rigueur et la même simplicité que les aspects réalistes, ce qui, bien souvent, finit par donner un ton humoristique ou ironique au récit. L'auteur enfonce son dard imaginaire dans la réalité pour déclencher la surprise, mais, dans la mesure où le narrateur ne réagit pas, la tâche de résoudre l'antinomie revient au lecteur. Ce monde est tout autant de l'*ici*, quand il est perçu par les sens et accepté par la raison, et du *là-bas*, lorsqu'il relève de l'imaginaire, du rêve.

2. L'envoûtement : un effet du discours

Contrairement à la «poétique de l'incertitude» du fantastique qui prétend déclencher le doute ou la peur chez le lecteur, la narration réaliste magique s'appuie sur un référent réel où le magique tend à apparaître discrètement, naturellement afin d'éviter et de neutraliser tout effet émotif. Privé de toute explication, de toute justification, le lecteur entre dans l'événement insolite sans heurts, sans interrogations, comme par enchantement, mais il lui faudra, tout de même, réussir à percer le mystère pour interpréter la diégèse.

L'enchantement se produit, comme nous l'avons vu, grâce au langage discursif, puisque ce dernier joue sur la discrétion, sur la simplicité pour captiver le lecteur, pour lui faire croire qu'il avance dans le connu, dans le familier, dans le quotidien. Il se laisse envoûter par cet effet du discours et il avance confiant dans les composantes diégétiques, alors que le langage s'efforce aussi «de dépasser les données immédiates du réel et de suggérer, derrière ses sens propres, des significations secondes et des réalités qui donnent aux premières une profondeur inédite, instrument de dévoilement et d'occultation mêlés»³⁴⁵. L'événement étrange surgit, alors, incorporé au réel : il n'est pas, du point de vue rationnel, «l'au-delà», le méconnu, il fait, tout au contraire, partie de la vie, du

³⁴⁵ Albert Mingelgrün, «Le domaine français», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, 1987, p. 180.

quotidien ; en somme, il se trouve dans la réalité même. Le réel, parce qu'il surgit d'une représentation intérieure où le magique s'installe comme suite logique du récit, relève de l'imaginaire, du rêve.

Christian Dédéyan nous dit, dans la Préface à son œuvre *Alain-Fournier et la réalité secrète*, au sujet du *Grand Meaulnes* :

A l'âge de dix-huit ans, je lus pour la première fois *Le Grand Meaulnes* et je me reconnus en présence d'un monde insoupçonné. Sous l'apparence gratuite, la bonhomie tragique d'une aventure à la grâce enfantine et policière, je découvrais autre chose. Tout cela restait réel. Mais, dans sa réalité même, cela s'affirmait plus beau et il me parut prouvé de la sorte que, derrière tout, il y a quelque chose de plus beau. (...) Je savais, dès lors, que dans ces pages d'un récit (...) une présence mystérieuse transfigurait le réel, rayonnait peu à peu de lui.³⁴⁶

Alain-Fournier sentait qu'il y avait «autour» de lui, «hors» de lui, «au-dessus, une vie merveilleuse»³⁴⁷, et il s'y laisse aller pour creuser son chemin poétique.

Dès les premières pages de son roman, Alain-Fournier nous installe dans une atmosphère suspecte, encore que son écriture soit intentionnellement vouée à décrire la vie des personnages objectivement et minutieusement. Solidement placé au sein de la réalité quotidienne, le lecteur entre dans leur monde, adhère au reconnaissable ; mais voilà que de petits signes de l'illusion et de la magie sont progressivement installés dans le réel, pour être tout naturellement assimilés par ce dernier et lui faciliter la transition d'un monde à l'autre.

Il part du réel pour dire cet «au-dessus» : son âme, nourrie de paysages solognots, le fait remonter le cours du temps et revenir à son enfance. Il retrouve, grâce à la mémoire involontaire, son passé, mais un passé qui, par le présent, le renvoie à un futur, à un désir, à un absolu. Par le rêve, il réussira à décoller de l'apparence au surnaturel ; il parviendra à atteindre une autre réalité, reflétée par son passé, enrichie par son expérience et alimentée par le rêve.

Dès lors, les premiers moments du roman, jusqu'à la narration de l'aventure de Meaulnes, se passent entièrement dans le cadre de la réalité : l'école-maison –

³⁴⁶ Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967, pp. 7-8.

³⁴⁷ Lettre à Jacques Rivière du 23 juin 1906. Cf. Alain-Fournier, *Correspondance avec Jacques Rivière*, Paris, N.R.F., 1926-1928, vol. II, p. 149.

retranscription de celle de l'enfance d'Alban-Henri Fournier – et le village de Sainte-Agathe – dont le modèle est Epineuil-le-Fleuriel.

Lieux, êtres et choses du *Grand Meaulnes* existent, avant tout, par eux-mêmes, comme s'ils se maintenaient inébranlables dans le temps :

Une longue maison rouge, avec cinq portes vitrées, sous des vignes vierges, à l'extrémité du bourg ; une cour immense avec préaux et buanderie, qui ouvrait en avant sur le village par un grand portail ; sur le côté nord, la route où donnait une petite grille et qui menait vers la Gare, à trois kilomètres ; au sud et par derrière des champs, des jardins et des prés qui rejoignaient les faubourgs... (p. 8)

Cette maison est bien celle de l'enfance d'Henri-Alban Fournier : elle est décrite telle qu'elle est restée dans la mémoire de l'auteur et elle est minutieusement située par rapport au village de Sainte-Agathe – le plus ordinaire des villages du Berry – afin d'ancrer le récit dans le réel. Rien ne semble avoir perturbé le souvenir de l'auteur, ne serait-ce les points de suspension qui laissent la description en attente.

Or, un commentaire du narrateur, François Seurel – à qui l'auteur délègue le rôle de raconter son enfance –, vient illuminer le décor et lui donner un autre éclairage :

tel est le plan sommaire de cette demeure où s'écoulèrent les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie – demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures. (p. 8)

Cette métaphore marine, qui ouvre le récit, transforme ce lieu réel en un lieu de rêve, ce lieu banal en un lieu mystérieux et la maison la plus banale est agrandie pour figurer l'errance, l'aventure et l'initiation.

C'est, donc, par le narrateur, un personnage du quotidien, que les événements sont ancrés dans le réel, son témoignage garantissant l'authenticité des faits. Néanmoins, c'est aussi par son récit que le merveilleux se laisse voir, qu'il est exalté. La scène du feu d'artifice, qui ouvre le roman, produit un miracle chez cet enfant solitaire qu'est François Seurel : Meaulnes, le héros du roman, est allé chercher les deux fusées laissées à l'abandon dans le grenier et il les a allumées ; le narrateur en est émerveillé :

Un instant après, ma mère qui sortait sur le pas de la porte, (...), vit jaillir sous le préau, avec un bruit de soufflet, deux gerbes d'étoiles rouges et blanches, et elle put

m'apercevoir, l'espace d'une seconde, **dressé dans la lueur magique**, tenant par la main le grand gars nouveau venu et ne bronchant pas... (p. 12)³⁴⁸

Cet épisode semblerait, au premier abord, être dépossédé de mystère, puisqu'il possède une probabilité tout à la fois externe – c'est un jeu auquel les enfants aiment participer – et interne, puisqu'il respecte la causalité de la diégèse ; or, nous nous apercevons que cet événement prend une dimension féérique aux yeux de l'enfant-adolescent, d'autant plus que, conservé dans l'inconscient de l'artiste, il sera, par la suite, amplifié par l'imaginaire et la mémoire, lors de sa transcription. L'auteur plie le monde à la sensibilité de l'enfant, à sa vision du monde réel, de la vie ; en somme, Alain-Fournier essaie de donner corps à ce qui est difficile à exprimer, mais le lecteur a compris que le merveilleux ne se trouve aucunement dans l'objet en question, «les fusées», mais dans celui qui les porte : Meaulnes. Le mot «magique» – qui n'apparaît que cette fois dans l'œuvre – suggère et prépare le reste du récit : l'auteur réussit à charmer le lecteur, tout comme Meaulnes a su charmer François Seurel – le personnage du réel s'est laissé envoûter par un être singulièrement magique sans s'y être jamais opposé. Le lecteur entre dans l'insolite par le personnage le plus lié à la réalité et il avance de bon gré dans l'étrangeté, qui s'allie à la réalité la plus pure : ils sont déjà, tous deux, François et Meaulnes, dans le chemin du pays sans nom. Alain-Fournier incorpore, habilement, le virtuel dans son récit : il le suggère, il l'esquisse délicatement, mais il annonce déjà la tendance du reste du roman.

L'entrée de Meaulnes s'effectue, dans la diégèse, alors même que celui-ci se trouve absent : c'est par sa mère, qui vante ses qualités sans jamais mentionner son nom, par le bruit de ses pas dans le grenier que nous prenons contact avec le personnage ; aussi, lorsqu'il surgit dans la salle à manger, se trouve-t-il encore dissimulé par l'ombre de la nuit tombante :

- C'est toi Augustin ? dit la dame.

C'était un grand garçon de dix-sept ans environ. Je ne vis d'abord de lui, dans la nuit tombante, que son chapeau de feutre paysan coiffé en arrière et sa blouse noire sanglée d'une ceinture comme en portent les écoliers. Je pus distinguer aussi qu'il souriait... (p. 12)

³⁴⁸ Nous avons souligné.

Dans une description tout à fait banale d'un élève paysan, deux indications énigmatiques : le sourire et les points de suspension. Mais, la nuit, éclairée par la lumière d'une lampe, d'une lanterne ou d'une bougie, cette image se trouve amplifiée et prend une dimension fantasmagorique : «La bougie, qu'il avait posée sur une petite table d'osier tressée par des bohémiens, jetait sur le mur son ombre errante et gigantesque» (p. 34). Dans la chambre mansardée, le rêve, par l'intimité, tend à se développer, à prendre forme et fait surgir un Meaulnes Trismégiste, un Meaulnes pour «qui tout est possible» et qui a le don de susciter le merveilleux. Il est capable de faire entrer un objet magique en plein cœur de la réalité quotidienne : il porte «un étrange gilet de soie» sous ses vêtements délabrés de paysan. Le narrateur classe lui-même cette pièce comme étant «mystérieuse», ressemblant à un «gilet de marquis»³⁴⁹. Le monde du Domaine mystérieux, authentifié par la présence du gilet, entre dans celui de la maison-école et gère une attente : celle du récit de l'aventure de Meaulnes. Marie Maclean nous dit, à ce sujet, que «Ce gilet, qui forme le lien entre les deux séquences du 'conte' de Meaulnes, est introduit beaucoup plus tôt dans le récit propre, intensifiant de la sorte sa charge de magie et de mystère»³⁵⁰. L'intérêt du lecteur est poussé à vif et le suspense s'installe : il est, une fois pour toutes, enchanté, mais il lui faudra se maintenir conscient de la réalité, lorsqu'il s'aventurera dans le magique.

L'histoire de l'aventure de Meaulnes va se trouver enchâssée dans celle de la vie de la maison-école, et les souvenirs de Meaulnes vont également se trouver enchâssés dans ceux de François, pour donner plus d'authenticité aux événements narrés. Par conséquent, il s'effectue, une transition entre deux mondes, celui de la réalité et celui du rêve. La progression est lente et elle est marquée par de forts indices qui nous préparent au changement : le paysage d'hiver est désertique et il ne trouve personne sur son chemin pour le renseigner ; au fur et à mesure qu'il avance dans le paysage méconnu, la route devient «mal empierrée» ; le crépuscule du soir – comme zone même de passage – le maintient dans l'incertitude, et la fatigue le fait somnoler ; le sommeil l'a enfoncé dans le rêve, lorsqu'il se réveille, le paysage n'est plus le même :

Les jambes allongées, accoudé sur un côté de la carriole, il dut somnoler un assez long moment...

³⁴⁹ Cf. p. 35.

³⁵⁰ *Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, Corti, 1973, p. 79.

... Lorsque, grâce au froid, qui traversait maintenant la couverture, Meaulnes eut repris ses esprits, il s'aperçut que le paysage avait changé. Ce n'étaient plus les horizons lointains, ce grand ciel blanc, où se perdait le regard, mais de petits prés encore verts avec de hautes clôtures. (p. 40)

L'auteur nous propose d'entrer dans le rêve et d'y participer, mais subtilement : il nous fait vaciller d'un monde à l'autre par le témoignage du narrateur («il dut somnoler») et par les points de suspension. «Guïomar et Lecuyer», nous dit Marie Maclean, «ont remarqué d'ailleurs que le moment où commence l'expérience onirique, ainsi que celui de sa fin, sont très clairement indiqués par des points de suspension. On n'a pas à se tromper sur les intentions de Fournier»³⁵¹.

A partir de cet instant, tout peut arriver : la route devient un «chemin défoncé», la nuit tombe, un ruisseau lui coupe le chemin³⁵². Il lui faudra, désormais, franchir cet obstacle naturel – élément symbolique, pour l'instant, ambivalent – pour atteindre une lumière, «repère mouvant et illusoire»³⁵³ qui semble être là pour le guider, alors qu'il n'est là que pour l'égarer et le conduire vers la bergerie, lieu enchanté qui précède et qui anticipe l'évènement majeur : la découverte du Domaine mystérieux.

Cette bergerie, comme sortie d'un conte de fées, est minutieusement décrite pour figer le concret :

La porte céda avec un gémissement. La lueur de la lune, quand le grand vent chassait les nuages, passait à travers les fentes des cloisons. Une odeur de moisi régnait. (p. 46)

Le réel est là pour fixer le rêve, pour le situer dans le temps, dans un temps magique où l'enfance reflète le futur. Signe prémonitoire, ce rêve, ou plutôt, cette «vision» – pour reprendre la correction faite par le narrateur lui-même – établit une approximation entre passé et avenir et déconstruit toute causalité logique ; le temps devient diffus pour que deux mondes puissent se superposer sans conflit causal : le réel et l'onirique cohabitent en pleine diégèse :

³⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

³⁵² Cf. *GM*, pp. 40-42.

³⁵³ Anne Cousseau, «L'enfance perdue comme figure du bonheur», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, p. 53. L'auteur de cet article s'intéresse au parcours initiatique du Grand Meaulnes comme aboutissement de l'accession à l'enfance.

Un matin, au lieu de s'éveiller dans sa chambre, où pendaient ses culottes et ses paletots, il s'était trouvé dans une longue pièce verte, aux tentures pareilles à des feuillages. En ce lieu coulait une lumière si douce, qu'on eût cru pouvoir la goûter. Près de la première fenêtre, une jeune fille cousait, le dos tourné, semblant atteindre son réveil... Il n'avait pas eu la force de se glisser hors de son lit pour marcher dans cette demeure enchantée. Il s'était rendormi... Mais la prochaine fois, il jurait bien de se lever. Demain matin, peut-être !... (p. 47)

La vision lui fait revivre des images intérieures qui le hantent depuis l'enfance et il élit les sensations pour traduire ses émotions (les sens de la vue et du goût se trouvent liés pour abolir les limites et susciter la sensibilité). Transformé en souvenir, le contenu du rêve accumule des circonstances exactes, mais, parce qu'elles sont passées par la perception et qu'elles ont été gardées dans la mémoire, elles se trouvent déplacées sur un autre axe : sur celui de l'imaginaire et de l'illusion. Le rêve, ainsi porteur de nostalgie d'un passé lointain, est aussi révélateur d'une destinée et, par conséquent, d'une réalité autre. Le lien qui «attachait [Meaulnes] à ceux qu'il avait quittés» (p. 46) s'est brisé et cette rupture le conduit à régresser à l'état de l'enfance³⁵⁴ et à s'engager dans un univers, expression de son désir, qui préfigure déjà le lieu enchanté et la rencontre avec la femme de son rêve – qu'il ne laissera plus s'échapper, cette fois. La jeune fille de la rêverie, parce qu'elle fait partie des désirs du personnage, annonce la rencontre avec Yvonne de Galais ; le Domaine est l'espace qui permet la réalisation de cet amour, l'aboutissement au bonheur. Le rêve donne, alors, accès à la vraie vie, à celle qui est tant recherchée par Meaulnes.

Les signes magiques se sont surtout accumulés du huitième au dixième chapitres du roman – moment où commence l'enchâssement du récit de l'aventure de Meaulnes – pour permettre la transition entre les deux mondes : le monde matériel et l'univers surnaturel ont leurs frontières rompues et leur rapprochement gère un autre potentiel qui stimule un intérêt nouveau chez le lecteur. Jean Ricardou ajoute, à ce sujet :

Lorsque ce phénomène (...) atteint une ampleur suffisante et que l'«histoire» pâtit assez de la dislocation de ce cloisonnement, la lecture change de valeur : de réponse à la question *que va-t-il se passer ?* elle devient réponse à la question labyrinthique *où suis-je ?* L'intrigue traditionnelle comme succession d'événements dans un monde stable

³⁵⁴ Meaulnes, fatigué, prend une position fœtale pour se coucher sur la paille et une envie énorme de pleurer l'envahit, c'est alors qu'il revient à un rêve de son enfance, pour fuir son désespoir (cf. *GM.*, p. 47).

tend à être remplacée par une *intrigue seconde* comme disposition de plans de réalités variées.³⁵⁵

Tout se joue, d'abord, au niveau de l'espace, du dépaysement et de la confusion ou du mélange des sensations³⁵⁶. La transition s'est effectuée lentement, progressivement, au rythme des brouillages, de repères trompeurs, mais dès la découverte du Domaine, les événements se succèdent assez rapidement. Il fallait qu'il se perde dans des routes inconnues pour atteindre le Domaine mystérieux, en somme, l'inaccessible. Mais, une fois qu'il l'a atteint, il y participe sans trace de frayeur, sans aucun doute : il éprouve l'extase face à l'absolu.

Dès qu'il franchit le seuil de cette demeure, tous les éléments se combinent pour dessiner le Paradis³⁵⁷. L'étrangeté est suscitée par le contraste entre les émotions du personnage et la banalité du paysage environnant (des sapins, un vieux manoir) :

Au coin du bois débouchait, entre deux poteaux blancs, une allée où Meaulnes s'engagea. Il y fit quelques pas et s'arrêta, plein de surprise, troublé d'une émotion inexplicable. (...) et pourtant un contentement extraordinaire le soulevait, une tranquillité parfaite et presque enivrante, la certitude que son but était atteint et qu'il n'y avait plus maintenant que du bonheur à espérer. (p. 48)

³⁵⁵ «Réalités variables», *Tel Quel*, 12, Hiver 1963, p. 33.

³⁵⁶ Dans l'adaptation cinématographique de Jean-Gabriel Albicocco, le moment du passage d'un monde à l'autre est écourté et grandement démuné d'indices oniriques – le réalisateur ayant, volontairement, omis, de reproduire le souvenir du rêve de Meaulnes dans la bergerie, soustrait au passage une grande puissance évocatrice et le place beaucoup plus dans le domaine de la réalité. (*Le Grand Meaulnes*, Jean-Gabriel Albicocco, Madeleine Films, 1967).

³⁵⁷ Dans le film, le réalisateur devait illustrer les paysages et les secrets du *Grand Meaulnes*, donner forme aux songes tourmentés d'un très jeune homme, mais la transposition de l'inaccessible dans un art précis s'avérait difficile, sinon impossible. Toutefois, Jean-Gabriel Albicocco y réussit : il sut donner au spectateur, le sentiment de reconnaître les paysages, chacun des personnages – ses angoisses, ses promesses, ses désirs contradictoires – mais il sut, surtout, recréer cet univers à la fois logique et magique du roman. Le réalisateur élaborait une symbiose entre intérieur et extérieur, ombres et lumières, paysages et personnages. Mais c'est, sans aucun doute, la technique utilisée pour rendre le monde sensible, les secrets mystérieux, le climat de la fête étrange, qui enchante le spectateur : dès l'arrivée de Meaulnes aux abords du domaine mystérieux, le paysage se trouve plongé dans le brouillard et nous voyons le personnage avancer lentement, cherchant son chemin – contrairement au roman où il nous est dit que «Et sur cette solitude parfaite, brillait un soleil de décembre, clair et glacial (p. 48) – ; d'autre part, lorsque Meaulnes parvient à l'allée d'arbres où il entend les voix d'enfants, les images deviennent floues, à certains moments difficilement perceptibles, pour que le spectateur adhère au mystère. Lors de la fête étrange, les jeux de lumière accentuent encore plus cet effet et la musique est là pour nous transporter dans un univers de rêverie, que nous partageons de bon gré avec le personnage. Parfois, le mélange de couleurs, l'excès de lumière et le flou forment une image impressionniste, où des touches créent le tout (cf. le moment où Meaulnes participe aux rondes et aux farandoles et, plus précisément, celui où le réalisateur fait un plan moyen du pierrot de la fête, où la profusion de couleurs, ainsi que leurs reflets, et le flou donnent à l'image une beauté exceptionnelle (*Ibid.*)).

La sérénité, la paix qu'il éprouve nous situe immédiatement dans la magie et nous ne sommes nullement surpris de voir Meaulnes se déguiser pour pouvoir participer à la Fête étrange. Une fois déguisé, il se sent rassuré – puisqu'il a caché les vêtements qui le liaient à la réalité³⁵⁸ –, mais il n'entre pas de plein pied dans cet univers étrange : bien qu'il hésite avant d'y pénétrer, dès qu'il associe ce monde à celui de l'enfance, il est ébloui, enivré par les sensations qui l'entourent et il se sent «un autre personnage». Il se laisse, enfin, envahir par le plaisir que lui procurent les sens et s'y abandonne :

il se mit à poursuivre le grand pierrot à travers les couloirs du domaine, comme dans les coulisses d'un théâtre où la pantomime, de la scène, se fut partout répandue. Il se trouva ainsi mêlé jusqu'à la fin de la nuit à une foule joyeuse aux costumes extravagants. Parfois il ouvrait une porte, et se trouvait dans une chambre où l'on montrait la lanterne magique. (p. 63)

Le personnage théâtral conduit Meaulnes dans l'illusion ; ce dernier se laisse charmer, envoûter par l'ambiance carnavalesque. Il est en plein cœur du rêve et il y transporte le lecteur qui sombre, à son tour, dans l'émerveillement.

Un autre roman, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, nous invite à abandonner le paysage où tout semble explicable, pour nous conduire dans des contrées incertaines, où l'imaginaire s'accroche au réel pour le rendre plus vrai.

Tout comme pour Alain-Fournier, la réalité est omniprésente dans l'œuvre d'André Dhôtel : le temps suit le rythme du passage des saisons ; il énonce clairement les dates, il mentionne souvent la guerre³⁵⁹, il est rigoureux dans l'ordre de l'écoulement du temps, pour pouvoir inscrire les détails des lieux et le déroulement des événements.

Le premier chapitre intitulé «La jeunesse de Gaspard», nous place immédiatement dans une période de la vie du héros qui va de sa naissance au moment où l'aventure même du roman commence. La description de Lominval, son village natal, fait ressortir la banalité du village ardennais et son isolement :

³⁵⁸ Lorsqu'il entend les voix des petites filles, il se cache de peur d'être vu avec ses vêtements d'écolier (cf. p. 49)

³⁵⁹ Le roman commence «un soir de mai» (p. 17), mais, par la suite, les précisions se multiplient : «Hélène précisa que le samedi serait le 20 juillet» (p. 119). Nous savons également que «C'était pendant la guerre, à cette époque où les gens fuyaient devant l'invasion» (p. 135), que «le général, sa fille et leurs enfants sont partis en 1940, par monts et par vaux, que leur voiture a été mitraillée, qu'ils ont continué à pied» (p. 179).

On y trouve un bureau de poste, un notaire, un médecin et un hôtel pour les touristes, l'hôtel du *Grand Cerf*, qui a finalement donné le ton à toute l'agglomération. (...) Lominval est situé en bordure d'un ruisseau, la Flouve, dont les détours baignent des prairies bornées par l'enceinte des bois. Il y règne en toutes saisons un profond silence, et l'on ignore plus qu'ailleurs le monde varié qui se déploie jusqu'à la mer du Nord. (pp. 5-6)

Mais la beauté, la splendeur du paysage se trouve aux alentours du village : des «forêts», des «canaux», des «fleuves», des «bras de mer» permettent l'évasion, la fugue, le voyage. Cet espace ouvert contraste avec l'espace fermé qu'est Lominval et là se trouve, précisément, tout l'enjeu du roman.

Le narrateur, alors qu'il donne à connaître l'enfance de Gaspard, interrompt son récit, s'adresse au lecteur pour insister sur le caractère clos, austère et routinier de Lominval et pour tracer le portrait psychologique des gens qui y habitent³⁶⁰, Gaspard étant celui qui mérite son attention particulière : «Cependant, parmi tous les habitants de Lominval, Gaspard devint encore le plus ignorant des choses du monde» (p. 14). Le personnage nous semblerait être démuné de tout intérêt, de tout mystère si des indices ne nous avaient été fournis antérieurement. Le narrateur nous avait déjà appris que lors de son baptême, son poids effraya un chat qui égratigna tous les convives ; qu'à sept ans, la camionnette où il s'était assis dévala le village jusqu'à la forêt, s'enfonça dans la baraque d'une scierie et faillit tuer un homme et une femme ; qu'à dix ans, la balle d'un chasseur qui avait été tirée sur le sac en poil de chevreuil qu'il portait, traversa le village et alla casser le buste en plâtre de la République de la mairie³⁶¹. Toutes ces aventures furent, certes, le fruit du hasard, mais «Il fallait toujours que Gaspard se trouvât là dans l'instant même où tout allait de travers» (p. 10). L'insolite dhôtelien naît, en somme, de la coïncidence : le héros participe à des incidents, sans s'en rendre compte, il en ressort sans une éraflure, alors que tout autour de lui est détruit³⁶².

³⁶⁰ «Je vous ai dit que Lominval était un village fermé, assez austère, et que la vie s'y poursuivait dans la plus grande routine. On se souciait peu des choses du dehors et des pays situés plus loin que la forêt et qui ont tant de variété et de beauté» (p. 14).

³⁶¹ Cf., pp. 7 à 12.

³⁶² Le narrateur insiste sur la coïncidence : «Il fallait bien finalement redire encore que Gaspard n'aurait pas dû se trouver là et que c'était inconcevable qu'il traversât les pires dangers avec cet air d'ignorance qui semblait moquerie» (p. 12).

Par conséquent, Gaspard n'est pas un habitant comme tous les autres³⁶³ – ; il est de ceux qui amène «toutes sortes de complications, sans même qu'[il ait] à bouger un doigt» (p. 13). Il possède quelque chose d'extraordinaire qui enchante le lecteur, qui le séduit, qui le maintient en haleine. Ce dernier attend toujours autre chose du personnage, et cette autre chose arrive : à douze ans, il fut atteint par la foudre, mais il n'eut que les cheveux roussis, tandis que le feu avait détruit le hangar de la pompe. Gaspard, ce bel enfant blond, timide, aimable et serviable, qui avait pour sort d'être toujours aux pires endroits aux pires moments, fut «entouré d'une méfiance toujours plus grande» (p. 14) par les habitants du village.

L'effet d'enchantement se doit à cet insolite qui naît du hasard de la vie de Gaspard, de ses mésaventures dans la réalité quotidienne : à l'origine des événements, la plausibilité existe, la probabilité aussi, puisque, de fait, quiconque peut oublier de serrer son frein à main, un chasseur peut se tromper lorsqu'il vise un animal, un orage peut éclater, mais l'extraordinaire surgit dès qu'il y a coïncidence, dès que Gaspard entre dans l'aventure involontairement et en ressort sans une égratignure. Marguerite Cécile Albrecht considère que c'est «la fatalité qui, même si elle ne revêt pas la forme du *fatum* de la tragédie antique, est si étrange, si puissante en ce qui concerne Gaspard»³⁶⁴.

Cette série de péripéties s'enchaînent les unes aux autres parce qu'elles ont une fonction diégétique : le caractère étrange ou extraordinaire du personnage est légitimé et validé dans la diégèse, dans la mesure où l'ignorance, qui semble l'aider dans son destin, nous prépare, désormais, à bien d'autres exploits, que nous avons, d'ailleurs, déjà, acceptés comme appartenant à la réalité de l'enfance et du rêve.

Nous découvrons, par ailleurs, que Gaspard, solitaire, voyage par le rêve. Il est sensible aux sons des «voix», aux sonorités des mots et il se laisse enchanter par ceux qui renvoient à un lieu méconnu, tels que *canal*, *beffroi* et *mer*. Ces mots le font rêver, le font imaginer des régions et des gens extraordinaires :

³⁶³ N'oublions pas que Gaspard a été élevé, dans ce village, par une tante qui cherchait à réhabiliter le nom de la famille, alors que ses parents, marchands forains, et ses sœurs erraient dans le pays.

³⁶⁴ «*Le Pays où l'on n'arrive jamais* : affirmation ou interrogation», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 158.

Il se persuadait peu à peu qu'un beau jour, au cours de quelque promenade, il surprendrait cette parole qui lui ferait découvrir tout ce qu'il ignorait, et même des choses dont personne n'avait jamais eu l'idée. (p. 17)

Dhôtel met en scène un personnage ambigu dans une réalité trop quotidienne, dans un espace trop restrictif : il ne s'y encadre pas et le lecteur sait qu'il va devoir en sortir, qu'il possède ces particularités propres à l'enfance – le rêve et l'espoir – qui le conduiront à une quête d'un ailleurs qui, contrairement au *Grand Meaulnes*, n'est que l'ouverture sur ce qu'il ne connaît pas encore³⁶⁵. Les promenades qu'il effectue à Lominval ne sont qu'un prélude à des voyages plus lointains, plus enrichissants. Le lecteur le sait aussi et va l'accompagner dans son aventure, charmé par son enthousiasme, sa puérité et sa soif de découverte.

Or, il arriva qu'un soir il entendit quelques mots qui devaient changer sa vie.

C'était un soir de mai. (...) A peine venait-il de s'arrêter pour une brève méditation, qu'il entendit la musique d'un poste de radio. Presque aussitôt la musique cessa, le programme étant terminé, puis une voix dit : 'Veuillez écouter maintenant un communiqué.'

«... une quinzaine d'années, qui d'Anvers a traversé à pied toute la Belgique, réussissant à échapper à la police. L'enfant portait un pantalon de velours gris, une chemisette de laine bleue. Cheveux blonds abondants descendant sur la nuque. Il y a lieu de supposer que cet enfant s'est perdu dans la forêt entre Revin et Laifour où on l'a aperçu pour la dernière fois». (pp. 17-18)

Puisque pour Gaspard les mots valent pour eux-mêmes, le passage vers le merveilleux ne peut que s'effectuer par eux ; dès lors, il se fait voyant, il imagine l'être fugueur, ou, plutôt, il le devine beau, blond, aux yeux «bleus étincelants» et vêtu gracieusement³⁶⁶. Le trait d'union entre la réalité et le rêve se produit lorsqu'il s'établit une correspondance entre les traits rêvés et les traits réels de ce personnage mystérieux.

³⁶⁵ Pour Meaulnes, le lieu de l'aventure, le domaine mystérieux, n'est pas identifiable ; c'est un *là bas*, qui correspond à ses désirs, à ses rêves d'enfant et, par conséquent, il ne peut le retrouver à l'âge adulte, il ne peut y être heureux. Pour André Dhôtel, cet ailleurs c'est le monde que le personnage ne connaît pas encore, c'est l'extase qu'il va éprouver à découvrir, à observer la moindre petite chose de la nature, à connaître d'autres gens et, ainsi, il ne peut qu'y être heureux.

³⁶⁶ Cette description nous renvoie au personnage Yvonne de Galais du *Grand Meaulnes* : nous y retrouvons la même pureté, la même délicatesse des traits, et nous l'associons, dès lors, à la recherche du domaine mystérieux. Il n'y ressort que la beauté angélique. L'éclat tranchant des yeux et l'étincellement des

Gaspard, personnage qui a le don de déclencher des catastrophes autour de lui, est aussi capable de prévoir les choses, de les deviner, mais il est tout de même ébloui par ce visage «qu'encadraient des cheveux en désordre, poussiéreux et d'un éclat magnifique, brillaient des yeux où filtrait une lumière d'une dureté angélique» (pp. 18-19). Ce nouveau personnage porte en lui – tel que Meaulnes, lorsqu'il revint de son évasion – les signes de l'aventure, de la fugue : il est «amaigri et déchiré par les ronces» (p. 18)³⁶⁷. Le lecteur sait qu'il emportera Gaspard avec lui, tout comme Meaulnes transporta François dans ses aventures, puisqu'il a été séduit par sa «résolution étrange», par son tempérament fougueux.

Nous nous sommes soumis au pouvoir extraordinaire de Gaspard et nous nous sommes laissés fasciner par ce personnage mystérieux – dont l'air androgyne fait naître des interrogations³⁶⁸. Mais Michèle Monballin nous explique que le

pouvoir inexplicable [de l'un et de l'autre] va de pair avec des amorces de rationalisation : il s'agirait de pures coïncidences ou de «simples» maladroites. C'est le cas aussi pour le personnage d'Hélène : son pouvoir de fascination semble tributaire d'un don surnaturel et, en même temps, se trouve ramené à un simple effet de sa beauté.³⁶⁹

Les catastrophes de Gaspard, parce qu'elles sont narrées avec un certain ton d'humour, nous enchantent et nous font pénétrer dans le monde de l'enfance, de l'illusion³⁷⁰. Nous sommes prêts à participer à la suite des événements, qui nous transporteront à la lisière des deux mondes : celui de la prairie et celui de la forêt. Comme lectrice, nous nous sommes laissée enchanter et, ni l'omniprésence de la forêt, ni

cheveux reviennent de façon récurrente dans le texte dhôtelien (cf. pp. 18, 19, 27, 37, 38, 39, 41, 54, 59, 73, 91, 105, 187, 198, 228).

³⁶⁷ Meaulnes, lorsqu'il revint de son aventure extraordinaire avait «des brindilles de paille [...] accrochées à [ses] habits, et surtout son air de voyageur fatigué, affamé, mais émerveillé» (Cf. *GM*, p. 28).

³⁶⁸ Gaspard pense être en face d'un garçon, ce n'est que plus tard dans l'intrigue qu'il découvre que c'est une fille qui a pour nom Hélène : l'attraction pour ce personnage s'explique d'autant mieux, maintenant, dans la mesure où l'émerveillement est, en somme, aussi celui d'un jeune adolescent face à une jeune fille : «Que lui voulait ce regard qui l'emplissait d'un élan d'amour ?» (p. 27).

³⁶⁹ «Le lieu perdu/inatteignable dans *Le Grand Meaulnes* et *Le Pays où l'on n'arrive jamais* : Pour une interrogation sur le 'réalisme magique'», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 236.

³⁷⁰ Le narrateur porte sa risée sur les événements : «[Le chat] s'agrippa au corsage de la femme du notaire» ; «Dès que Gaspard y fut monté par derrière, la camionnette démarra. Il y a une pente très légère devant l'hôtel du *Grand Cerf*, on s'en aperçut bien en cette occasion» (p. 10) ; «Il arrive qu'un chasseur tire au gré sur un soupçon de poil, lorsque les bois ne sont pas encore éclaircis» (p. 12).

l'apparition du cheval pie ne nous apeure : le narrateur a magiquement su rendre la réalité insolite, maintenant il rend l'insolite naturel. Il annule la contradiction entre naturel et surnaturel.

Gaspard voyage d'abord par le rêve : il se voit dans une forêt, et puis, l'ayant franchie, il voit des routes, des villes, le visage de l'enfant fugueur, des bateaux, la mer. Nous établissons, d'immédiat, une liaison entre ce rêve et le développement de l'intrigue. Nous savons que tout ce qui passe par l'imaginaire de cet enfant est une annonce, ou sinon, un présage, des aventures qui lui arriveront.

Ainsi, tout comme le héros du *Grand Meaulnes*, c'est au milieu de la forêt qu'il découvrira le magique, le féérique :

Le lundi, alors qu'il pénétrait dans une coupe, il vit soudain dressé devant lui, entre deux piles de bois, un cheval pie qui le regardait avec curiosité. La robe du cheval était luisante, la crinière et la queue très abondante et nullement soignées. (p. 45)

Cet animal, sorti d'un conte de fées, est enchanté : sa beauté est telle qu'elle est de l'ordre du surnaturel et, de façon ambiguë, ses comportements sont de l'ordre de l'humain et c'est donc cette combinaison qui fait qu'il «manifeste une intelligence et un savoir supérieurs à ceux des hommes»³⁷¹. Claude Herzfeld pense, d'ailleurs, qu'à la ressemblance des contes, le cheval pie dhôtelien est l'archétype de l'*esprit* des personnages de l'œuvre, qui «ne manquent pas d'inquiéter par leur comportement radical et leur souveraine aptitude à bouleverser l'ordre du monde»³⁷². Il va faire découvrir le monde caché à Gaspard, il va lui faire voir l'invisible, ce qui échappait à son entendement, et il va le laisser en extase. Pour Gaspard, la merveille se trouve dans la beauté des choses et de la nature, la féerie est à fouiller dans la réalité.

Le cheval pie dhôtelien et le cheval fourniérien ont la même fonction dans les deux romans : ils sont là pour permettre l'évasion, la fugue, la découverte d'un autre monde³⁷³. La chevauchée infernale qu'ils mènent – qui semble vouloir égarer les héros et les conduire

³⁷¹ Claude Herzfeld, «Manifestation de l'esprit dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, op. cit., p. 58.

³⁷² *Ibid.*, p. 59.

³⁷³ «Gaspard se crut vraiment transporté dans un autre monde» (p. 50) ; «C'est impossible de tout décrire» (p. 51).

au désespoir et à la fatigue – n'est qu'une facétie, puisque les chevaux sont là pour les transporter vers un ailleurs proche³⁷⁴, mais, tout en même temps, distant : vers un absolu.

Le lecteur redécouvre, avec le personnage, la forêt des Ardennes ; il est sublimé par la magie du paysage, il est étonné d'y voir des choses «dont il ne soupçonnait pas la réalité» (p. 54), et il accepte de partager l'aventure de Gaspard, de partir lui aussi à la quête. Il s'est, certes, laissé enchanté par l'art du romancier ardennais et par la subtilité de son narrateur.

Avec Jules Supervielle nous sommes immédiatement plongés dans un univers étrange, à mi-chemin entre rêve et réel. Dans les récits de *L'Enfant de la haute mer*, l'histoire s'engage en conte et ne nous dépayse pas dès l'abord, mais nous conduit vers des contrées plus mystérieuses, plus lointaines, où la réalité se constitue par un glissement de l'extérieur vers l'intérieur. Les personnages se rattachent très tôt au monde du rêve, ils se laissent émerveiller par la mouvance du monde et vont au fond des choses pour faire surgir leur véritable nature. Par conséquent, il faut entrer dans les eaux profondes du discours narratif pour atteindre l'insolite et pour l'accepter comme naturel.

Selon Supervielle, nos sens, parce qu'ils sont défaillants, ne nous permettent pas de saisir toute la réalité de l'univers – nous devons consentir que notre raison, sans doute beaucoup trop restrictive, et notre mémoire beaucoup trop limitée aident en peu à la découverte d'une surnature, s'il ne s'y ajoute la sensibilité. En somme, cet auteur ne cherche pas véritablement à atteindre l'inaccoutumé ou à dire l'indécis, il préfère soulever le doute, dire des interrogations et susciter le mystère.

Ainsi, dans ces contes, le narrateur pose souvent des questions, comme s'il cherchait à ce que le lecteur doute lui aussi, se mette à se questionner :

Comment s'était formée cette rue flottante ? Quels marins, avec l'aide de quels architectes, l'avaient construite dans le haut Atlantique à la surface de la mer, au-dessus d'un gouffre de six mille mètres ? Cette longue rue aux maisons de briques rouges si décolorées qu'elles prenaient une teinte gris-de-France, ces toits d'ardoise, de tuile, ces humbles boutiques immuables ? Et ce clocher très ajouré ? Et ceci qui ne contenait que

³⁷⁴ Le cheval de Dhôtel est bien plus de l'ordre du féérique que celui d'Alain-Fournier et il nous fait penser au cheval de la Bête, le *Magnifique*, dans le film *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau. Cet animal obéit à une phrase étrange – «Va où je vais, le Magnifique, va, va, va» – pour franchir la frontière du merveilleux et du réel. Ce film est intéressant dans le sens où il réalise l'envoûtement poétique, magique, par la fusion

de l'eau marine et voulait sans doute être un jardin clos de murs, garnis de tessons de bouteilles, par-dessus lesquels sautait parfois un poisson ? (p. 9)

Dans cet extrait, réel et mystère se confondent dès lors ; le narrateur semble chercher à comprendre, à trouver une explication logique à l'impossible, et il y engage le lecteur. Ce dernier croit reconnaître, «quelque part», une réalité quotidienne : un simple village auquel on aurait fait souffrir une transfiguration marine. Il se sent rassuré, il a un point d'attache, mais c'est alors que le narrateur le fait avancer vers l'obscur, vers l'étrange :

Comment cela tenait-il debout sans même être ballotté par les vagues ?

Et cette enfant de douze ans si seule qui passait en sabots d'un pas sûr dans la rue liquide, comme si elle marchait sur la terre ferme ? Comment se faisait-il... ? (p. 9)

Le lecteur, maintenu en suspense, partage le doute du narrateur et s'attend à une réponse raisonnable ; mais, son esprit ne peut aucunement espérer obtenir la réponse dans le texte même, c'est pourquoi le narrateur arrête court sa pensée et intervient pour faire savoir que :

Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous saurons. Et ce qui doit rester obscur le sera malgré nous. (p. 9)

Le lecteur doit donc prendre le texte tel qu'il est, sans essayer de le réduire à l'explicable, sans le maintenir à distance par le fait même de son étrangeté : pour entrer dans l'atmosphère supervieillesse, il doit être capable de confier en l'auteur, de partager avec lui son monde intérieur. Le conteur, par ce procédé narratif, parvient à toucher le lecteur, à le sensibiliser et à lui faire accepter un monde qu'il ne connaît pas encore.

L'auteur nous donne sa représentation intérieure du monde, mais avec le souci de le faire découvrir, de le faire voir, d'y faire croire. Ainsi, il use du narrateur pour envoûter le lecteur, pour le sublimer à sa pensée. Il joue avec le quotidien :

Tous les matins elle allait à l'école communale avec un grand cartable enfermant des cahiers, une grammaire, une arithmétique, une histoire de France, une géographie. (p. 11)

entre réel et irréel, monde concret et monde imaginaire. (Cf. *La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1946).

avec le rêve :

A l'approche d'un navire, avant même qu'il fût perceptible à l'horizon, l'enfant était prise d'un grand sommeil, et le village disparaissait, complètement sous les flots. Et c'est ainsi que nulle marin, même au bout d'une longue vue, n'avait jamais aperçu le village. (pp. 9-10)

avec le monde de l'enfance :

Elle n'était pas très jolie à cause de ses dents un peu écartées, de son nez un peu trop retroussé, mais elle avait la peau très blanche avec quelques taches de douceur, je veux dire de rousseur. (p. 10)

avec l'intimité, pour le faire sombrer dans ces eaux mystérieuses :

Et sa petite personne commandée par des yeux gris, modestes mais très lumineux, vous faisait passer dans le corps, jusqu'à l'âme, une grande surprise qui arrivait du fond des temps. (p. 10)

Le lecteur a perdu ses repères rationnels, mais il en trouve d'autres – qu'il est allé puiser au plus profond de son être – qui lui permettent de voir au-delà des apparences et de constater qu'esprit et matière ne forment qu'un et que, par conséquent, l'extraordinaire est d'ici même. Supervielle fait surgir l'insolite pour mettre en forme un univers où le réel nous apparaît voilé, puisque aperçu par l'intermédiaire de l'esprit.

Inversement, les nouvelles de Marcel Aymé sont lourdes d'effets de réel : les récits sont emprunts de marques culturelles et sociales, le langage est courant ou même familier et le décor plausible. Le discours est donc ancré sur une réalité quotidienne et banale pour donner l'impression du connu, du vécu, afin que l'insolite soit accepté comme en en faisant partie. Le vraisemblable ayméen repose sur une certaine complicité entre le narrateur et son lecteur, c'est pourquoi ce dernier adopte l'extraordinaire, l'accepte comme naturel.

Comme nous l'avons vu auparavant, dans les nouvelles «Le Passe-muraille», «Les Sabines», les précisions qui renvoient au monde concret durent peu et la magie se referme sans préavis avant la fin de la première phrase³⁷⁵. Dans, «La carte» l'étrange est installé dès

³⁷⁵ Cf. *PM*, pp. 7 et 20. Il existe un certain parallélisme entre les deux phrases qui ouvrent le récit : elles ont toutes deux la même construction syntaxique et elles fournissent les mêmes indications ; les lieux sont indiqués avec précision et les personnages sont, dès lors, présentés comme des êtres singuliers.

la deuxième phrase, alors que dans les autres nouvelles, il faut avancer dans le récit pour le voir s'immiscer dans le réel. Mais, il prend toujours la forme de la légèreté, pour que le lecteur ne soit pas inquiet :

Il y avait, dans une petite ville de France, un huissier qui s'appelait Malicorne et il était si scrupuleux qu'il n'eût pas hésité à saisir ses propres meubles, mais l'occasion ne s'en présenta pas et, du reste, **il paraît que la loi ne permet pas à un huissier d'instrumenter contre lui-même**. Une nuit qu'il reposait auprès de sa femme, Malicorne mourut en dormant et fut aussitôt admis à comparaître devant Saint Pierre, qui juge en première instance. (p. 192)³⁷⁶

Dans ce passage, le commentaire du narrateur, que nous avons souligné, conduit au rire et prépare l'installation du surnaturel. Le lecteur est déjà séduit par le ton humoristique de la nouvelle et lorsque le surnaturel surgit, il sait qu'il n'y a pas de quoi être inquiet. Le passage d'un monde à l'autre ne le choque nullement, l'envoûtement lui a fait dépasser les limites imposées et il les accepte pour suivre la bravade du narrateur.

Le merveilleux de Marcel Aymé est, dans ces nouvelles, diffus, multiforme, mais il repose toujours sur l'amusement : l'auteur s'écarte d'une ironie justicière, il préfère décrire le réel par l'humour, pour constituer son idéal. Comme nous le dit Yves-Alain Favre dans la Préface aux *Œuvres romanesques complètes* de Marcel Aymé :

Aymé émaille son texte de remarques malicieuses et humoristiques. Jamais on ne rencontre de méchanceté ; il porte seulement un regard lucide sur l'humanité et s'amuse du comportement souvent incohérent des hommes.³⁷⁷

Si Aymé déconcerte, d'abord, en voulant transcender la réalité, il déclenche d'immédiat l'adhésion de celui qui le lit par la cocasserie, par la provocation et par le désabusement.

Dans le domaine de l'insolite, soit il invente en donnant des dons à ses personnages (Dutilleul parvient à passer à travers les murs, Sabine a le don de l'ubiquité) ; soit il traite l'ordinaire d'une façon inattendue, en le poussant jusqu'à l'absurde (comme dans «Le proverbe», «En attendant») ; soit il subvertit le merveilleux chrétien (dans «Légende Poldève» et «L'huissier») ; soit, encore, il procède à des désordres pour

³⁷⁶ Il s'agit de la nouvelle «L'huissier».

³⁷⁷ Paris, Gallimard, 1989, p. XXXI.

bouleverser (le temps avec «Le décret», la société avec «La carte», «Le perceuteur d'épouses») ; soit, enfin, il effectue un décentrement et une transformation à un conte déjà connu («Les bottes de sept lieues»)³⁷⁸.

La fantaisie fait donc partie de l'univers ayméen, mais elle n'y est pas plaquée artificiellement ; elle s'avère être l'inverse compensatoire de la vie maussade et triste de l'être humain. Ainsi, l'extraordinaire est introduit dans la trame du récit bref comme une composante qui se trouve intimement, et d'une certaine façon logiquement, liée aux autres composantes et qui les entraîne toujours plus loin par le ton humoristique qui l'accompagne.

Ces quatre œuvres sont, sans doute, celles où l'intrusion de l'insolite est le plus facilement détectable, puisqu'elles jouent toutes sur une fantaisie féerique, merveilleuse où, somme toute, l'extraordinaire est reçu de bon gré par le lecteur, qui y entre de plein pied et qui se laisse enivrer par l'atmosphère magique des récits.

Dans *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau, aucun don extraordinaire, aucun événement surnaturel, aucun lieu étrange : les objets, les personnages, les lieux, bien que transfigurés, semblent rester ce qu'ils sont. L'action du roman semble se dérouler selon un certain nombre de faits divers qui s'enchaînent : une bataille de boules de neige blesse gravement un élève ; le responsable est renvoyé du collège ; un jeune homme riche épouse un mannequin de haute couture ; un amour non correspondu conduit au suicide d'une jeune personne. Ces différents événements se rattacheraient tout simplement à la réalité objective, si l'écrivain ne les avait utilisés à des fins imprévues. Il est magicien, il est prestidigitateur et il transmue la réalité en l'agencant au saugrenu, à l'insolence, à la transgression.

Cocteau nous témoigne qu'il a écrit ce roman enfermé dans une chambre de clinique et que Bérard venait le voir et lui «racontait une autre chambre, celle d'amis»³⁷⁹ :

La jeune fille est morte, le jeune homme est entré à Trappe. Et ils ont été, non pas mes modèles puisque je ne les voyais pas vivre, mais mes modèles à travers l'espèce de magnificence que Bérard mettait dans tous ses rapports.³⁸⁰

³⁷⁸ Jacques Teynier dans une étude qui porte le titre «Regards sur l'œuvre», et qui clôt le recueil de nouvelles, précise qu'il y a trois types d'insolite dans *Le Passe-muraille* : l'insolite d'invention, l'insolite de présentation et l'insolite d'expression (Cf. Marcel Aymé, *Le Passe-muraille*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 254-257), visant tous, d'abord, la compréhension, puis la connivence du lecteur.

³⁷⁹ Jean Cocteau, André Fraigneau, *Entretiens*, Paris, Du Rocher, 1988, p. 75.

Cette chambre, ces personnes se sont enfouies dans sa mémoire pour en ressortir tout aussitôt modifiées par l'imagination, reflétant hantises et rêves de leur auteur. Le roman chevauche entre le réel et l'irréel, on y passe d'un tableau réaliste du monde à la mise en scène d'un jeu d'enfants qui nous situe dans l'illusion. Le début de l'œuvre nous renvoie à un espace concret, la description y est réaliste :

La cité Monthiers se trouve prise entre la rue d'Amsterdam et la rue de Clichy. On y pénètre, rue de Clichy, par une grille, et, rue d'Amsterdam, par une porte cochère toujours ouverte et une voûte d'immeuble dont la cour serait cette cité, véritable cour oblongue où de petits hôtels particuliers se dissimulent en bas des hautes murailles plates du pâté des maisons. (p. 9)

Or, cette objectivité descriptive peut être mise en cause par la présence de la métaphore de la première phrase du roman («la cité Monthiers se trouve prise entre»), dans la mesure où elle nous prépare au piège, à l'inattendu. La suite de la description s'avère être moins objective, moins visuelle et tend à être enrichie par l'imagination du narrateur³⁸¹, afin que le lecteur entre dans l'illusion. Et c'est là, précisément, que prend place la bataille de boules de neige.

La cour s'est transformée en «quartier général», en place de «Grève», «du Moyen Age», en «cour d'amour», de «jeux» et de «miracles» (p. 9). Ce sont «les enfants» qui transfigurent cette cour en lui donnant «l'allure d'un autre monde» (p. 10). Nous sommes passés du concret à l'illusoire et nous entrons dans l'univers insolite de l'enfance, mais certains détails – tels que le portrait physique, l'âge exact et les noms des personnages – sont omis ou, sinon, amoindris, parce que ce qui intéresse particulièrement c'est le fait que :

Ces grands comédiens savent d'un seul coup se hérissier de pointes comme une bête ou s'armer d'humble douceur comme une plante et ne divulguent jamais les rites obscurs de leur religion. (p. 10)

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ «Ces petits hôtels, surmontés de vitrages à rideaux de photographe, doivent appartenir à des peintres. On les devine pleins d'armes, de brocards, de toiles qui représentent des chats dans des corbeilles, des familles de ministres boliviens et le maître les habite, connu, illustre, accablé de commandes, de récompenses officielles, protégé contre l'inquiétude par le silence de cette cité de Province» (p. 9).

La narration s'interrompt, l'éclairage change pour se reposer, de suite, sur un élément appartenant à la nature : la neige («Ce soir là c'était la neige» qui «plantait un autre décor» (p. 11)³⁸²). Symbole de pureté, mais ici, aussi, de perversité³⁸³, cette neige, dans la mesure où elle déclenche le merveilleux, va participer à l'action.

Vingt ans avant l'adaptation de ce roman au cinéma, déjà le film *Le Sang d'un poète*³⁸⁴ nous présente un épisode intitulé «La bataille de boules de neige» : nous y retrouvons cette cour, mais, cette fois, transformée en scène de théâtre, espace du mensonge et de l'illusion. Nous y voyons cette blancheur trompeuse, nous y entendons la musique désynchronisée de Georges Auric et nous subissons l'enchantement de cette poésie cinématographique, où trucages et *voix off* – celle de Cocteau – participent «à une sorte de logique inéluctable et très personnelle»³⁸⁵. L'éclairage et le son, porteurs de sens, donnent, certes, déjà, un caractère onirique, surnaturel au décor – la cour, la statue, l'escalier –, mais l'insolite ne surgit véritablement qu'avec la présence des enfants et de leur jeu : le spectateur est envoûté par l'atmosphère qui domine le film ; il est conduit dans les méandres du rêve³⁸⁶.

³⁸² Dans *Portraits-souvenir*, l'auteur nous explique que la neige «idéalisait» et «calfeutrait de féerie» la cour de récréation de son enfance et en faisait une scène de théâtre où se déroulait un spectacle : le jeu des enfants (Paris, Grasset, 1935, pp. 96-98).

³⁸³ Elle nous est décrite comme étant gâchée, mâchée, tassée, arrachée, sale et, par conséquent, elle a une forte connotation négative (cf. p. 11).

³⁸⁴ *Le Sang d'un poète*, Jean Cocteau, Vicomte de Noailles, 1930.

³⁸⁵ Cette fin de phrase appartient à un commentaire de Vincent Minelli (*Etudes cinématographiques*, 2^e semestre 1965) que nous avons extrait de Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée et Le Sang d'un Poète*, Monaco, Du Rocher, 1983, p. 98.

³⁸⁶ Ce film de Cocteau s'inscrit dans le cinéma expérimental. Le support cinématographique n'est pas mis au service du texte ; l'image devient véhicule de poésie, langage poétique elle-même. *Le Sang d'un poète* se caractérise essentiellement par : la primauté de la forme par rapport au contenu ; la discontinuité narrative ; l'onirisme ; l'implication du spectateur en ce qui concerne la production du sens. La division en quatre épisodes («La main blessée ou les cicatrices du poète», «Les murs ont-ils des oreilles ?», «La bataille de boules de neige» et «La profanation de l'hostie») ne correspond à aucune structure narrative logique ou causale ; tout semble s'enchevêtrer comme dans un rêve, les différentes situations s'enchaînent au gré de la pensée involontaire.

L'épisode qui nous intéresse illustre de façon exemplaire cette nouvelle esthétique cinématographique : la bataille de boules de neige se transforme rapidement en une guerre : la statue y est détruite et un enfant en sort blessé. Alors qu'un basson se fait entendre, grave et mélancolique, Cocteau se fait entendre en *voix off* pour dire au spectateur : «L'élève Dargelos était le coq de sa classe». La musique faisant ressortir la violence des jeux enfantins, la voix résume télégraphiquement ce que l'image nous montre.

Comme dans *Les Enfants terribles*, roman et film, Dargelos lance une boule de neige qui atteint un jeune garçon en pleine poitrine ; ce dernier tombe évanoui, du sang sort de sa bouche et coule sur la neige. Cet épisode ne peut être compris qu'à la lumière du mythe personnel de Cocteau : la neige, l'enfance, Dargelos et la mort reviennent de façon obsessive dans ces trois œuvres d'art ainsi que dans ses dessins (cf. Jean Cocteau, *Soixante dessins pour les Enfants terribles*, Paris, Grasset, 1929). Le souvenir les transforme en énigmes, en phantasmes et en rêves. Cocteau nous dit, dans son œuvre autobiographique, *Le Livre blanc* :

Dans le film *Les Enfants terribles*, une cloche se fait entendre avant même que le gros plan d'un tambour battant annonce la sortie des classes et, sans aucun doute, aussi, l'entrée du spectateur dans l'illusion. La débandade des écoliers dans les couloirs est vite remplacée par la bataille de boules de neige dans la cour. La *voix off* – toujours de Cocteau – avertit le spectateur que «Dans la cité Monthiers, on faisait des travaux qui, pour les collégiens, étaient des machines de guerre»³⁸⁷. Cet apport à l'image aide à faire avancer l'action et renforce l'atmosphère du roman : l'univers romanesque de Cocteau se trouve illustré au plus haut niveau par cette adaptation melvillienne³⁸⁸ qui insiste sur le mélange de la jeunesse et de la mort pour susciter l'insolite, pour aider à la magie cinématographique.

Dans le roman, tout comme dans le film portant le même titre, Cocteau se replie vers un univers intérieur pour recréer cet événement qu'est la bataille de boules de neige. Soumis à un processus d'irréalisation, ce qui était souvenir d'enfance de l'écrivain, se transforme en poésie de roman et en poésie de cinéma³⁸⁹.

Jouant sur la discontinuité narrative, en changeant de tableaux dans le roman et de plans dans le film, Cocteau gère l'insolite, c'est pourquoi, lorsque apparaît l'un des protagonistes, il est maintenu dans l'anonymat : nous ne le découvrons que par sa «figure pâle», ses «yeux tristes», «d'infirme»³⁹⁰ qui sont la marque du destin du personnage. Ce jeune garçon, à l'air malade, entre dans le jeu, se lance dans le mystère, à la recherche d'un être extraordinaire : Dargelos. La violence de cette scène³⁹¹ préfigure le dénouement : la mort de ce personnage.

«Un des élèves, nommé Dargelos, jouissait d'un grand prestige à cause d'une virilité très au-dessus de son âge. Il s'exhibait avec cynisme et faisait commerce d'un spectacle qu'il donnait même à des élèves d'une autre classe en échange de timbres rares ou de tabac. Les places qui entouraient son pupitre étaient des places de faveur. Je revois sa peau brune. (...) La présence de Dargelos me rendait malade. Je l'évitais. Je le guettais. Je rêvais d'un miracle qui attirerait son attention sur moi, le débarrasserait de sa morgue, lui révélerait le sens de mon attitude qu'il devait prendre pour une prudence ridicule et qui n'était qu'un désir fou de lui plaire» (Paris, Passage du Marais, 1992, pp. 26-27). Le passé est resté obsessivement dans la mémoire ; le souvenir s'est fait mythe.

³⁸⁷ Cf. *Les Enfants terribles*, Jean-Pierre Melville, Melville Productions, 1949.

³⁸⁸ Nous ne devons pas oublier que Cocteau participa à la réécriture de son roman par Melville et qu'il aida à faire passer l'atmosphère romanesque sur l'écran.

³⁸⁹ Cocteau le dit lui-même : «cet épisode éclaire à merveille les formations et les déformations du souvenir» (Cf. *Portraits-souvenir*, op. cit., p. 102).

³⁹⁰ Cf. *ET.*, p. 12.

³⁹¹ Pierre B. Gobin, établit un rapprochement entre roman et théâtre, puisque, d'après lui : «L'ensemble du texte se présente même comme une pièce de théâtre, avec son décor, ses protagonistes, son héros qui s'achemine vers une crise lorsqu'il est confronté au destin (surnaturel), son dénouement qui fait intervenir des personnages accessoires mais utiles pour faire place nette sur la scène» (*Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, 1974).

L'auteur a, sans aucun doute, surpris son lecteur, en utilisant les ressources à sa disposition à des fins insoupçonnées et imprévues. Le point de vue adopté par le narrateur, s'attache, d'abord, à reproduire fidèlement les actions du personnage («L'élève pâle contourna le groupe et se fraya une route à travers les projectiles. (...) La neige volait, s'écrasait sur les pèlerines, étoilait les murs» (p. 13)), mais, tout aussitôt, il fait surgir une réflexion, une supposition³⁹² qui atténue la réalité en lui donnant une dimension plus personnelle, plus intérieure : «Cocteau voit la scène à travers ses souvenirs, qu'il transpose par l'imagination et recrée en *poète*»³⁹³.

La boule de neige qui atteint la poitrine de ce visage «pâle» a été lancée par un personnage extraordinaire et ensorcelant qui sublime le lecteur lui-même :

Un coup le frappe en pleine poitrine. Un coup sombre. Un coup de poing de marbre. Un coup de poing de statue. Sa tête se vide. Il devine Dargelos sur une espèce d'estrade, le bras retombé, stupide, dans un éclairage surnaturel. (p. 13)

Nous y avons été préparés, mais la transposition poétique de cette vision nous transporte vers un autre univers, où, désormais, réel et irréel se côtoient, se partagent le même espace, le même temps, les mêmes personnages pour conduire le destin du jeune garçon sans nom.

Ce texte nous empoigne, nous surprend, nous maintient en haleine et nous entraîne dans un monde insolite, où le souvenir fait place à l'invention, où la beauté est envahie par le grotesque, où la pureté et la tendresse se déguisent en cruauté. Le rêve se superpose au réel et nous en sommes, métaphoriquement, faits prisonniers : engagés, dorénavant, dans le récit, nous allons suivre le destin de Paul et nous sentir, d'une certaine façon, concernés.

Nous avons, auparavant, déjà procédé à un rapprochement entre Cocteau et Mac Orlan – n'oublions pas que leurs deux œuvres ont deux ans d'écart, qu'elles sont contemporaines et bien que les deux écrivains, issus d'un milieu différent, ne retracent pas le même monde, ils procèdent tous deux par transfiguration sentimentale d'un réel auquel ils adhèrent, ils participent et, par conséquent, ils privilégient leurs secrets personnels, leurs phantasmes, leur vérité. Mac Orlan s'attache à reproduire les «apparences fantomatiques

³⁹² «Il courrait, il rejoindrait Dargelos, il se battrait, le défendrait, lui prouverait de quoi il était capable» (p. 13).

³⁹³ Pierre B. Gobin, *op. cit.*, p. 69.

que les hommes et les choses enfantent au moment même qu'ils pensent ou qu'ils vivent simplement dans une certaine atmosphère»³⁹⁴.

L'auteur part du sentiment pour dire l'authenticité du réel, il raconte et il se raconte, c'est pourquoi les détails précis, pris de son expérience directe, disent autre chose, ils disent la sensibilité aux mystères de la nature, les secrets qui s'y cachent – le Montmartre des années vingt se fait miroir magique du passé de l'auteur, de ses souvenirs, de ses sentiments. Par la chimie interne de sa personnalité, de son imagination, il transforme la réalité observée. Il l'interprète, la transpose, la commente librement et subtilement grâce à un humour très noir qui structure le récit selon une logique de l'absurde.

Mac Orlan porte un regard quotidien, familier mais aussi visionnaire sur l'existence. Proche de Nerval, il considère qu'une communion est possible entre le monde visible et le monde invisible, mais pour cet auteur du XX^e siècle, «l'univers matériel signale l'insaisissable, l'élémentaire, la vérité des êtres et des choses»³⁹⁵.

Selon lui, il doit exister une reconnaissance d'identité affective et spirituelle entre lui et le lecteur pour que se consume le désir. L'univers intérieur de Mac Orlan nous donne un Montmartre des années vingt, nous fait connaître des personnages étranges, mais qu'il cherche à ancrer dans le réel :

Cette nuit là, il pouvait être onze heures ; Rabe, après avoir dîné chez un ami à qui il avait tenté, sans succès d'emprunter quelques sous afin de louer une chambre pour la nuit dans le passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts, se décida instinctivement à remonter la Butte-Montmartre, où le «Lapin Agile» devait allumer dans la nuit un petit feu rouge. Il neigeait et Rabe secoua la neige qui alourdissait son chapeau. Il avait traversé tout Paris, car il venait de Montparnasse, marchant vite, la tête baissée et rentrée dans les épaules, les poings enfoncés dans un pardessus d'été beaucoup trop étroit pour lui. (pp. 13-14)

Mac Orlan ne lâche pas prise de la réalité, il situe son personnage dans un espace réel (Elysées-des-Beaux-Arts ; Butte-Montmartre ; Lapin Agile, Montparnasse) et dans un temps qui cherche à être précis («il pouvait être onze heures»), mais le climat tend à rendre

³⁹⁴ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, p. 147.

³⁹⁵ Ilda Tomás, *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 83.

l'atmosphère pesante : il y neige et Rabe enlève la neige qui alourdit son chapeau³⁹⁶. Contrairement à l'œuvre de Cocteau, où la symbolologie négative de la neige se trouve dans son état de souillure, dans *Le Quai des brumes*, elle semble ne porter aucune connotation négative, puisqu'elle est «belle» et «d'une pureté boréale» (p. 7). Or, c'est par la relation qui s'établit entre le personnage et l'atmosphère qu'il faut chercher la tonalité insolite, l'extraordinaire.

La neige occupe une grande place dans le roman de Mac Orlan, tout comme le brouillard dans le film de Marcel Carné³⁹⁷, comme modalité de lumière, puisque c'est, comme nous l'explique Ilda Tomás, par ces «modalités de la lumière que sont brume, brouillard et neige, à la fois réalités et pièges optiques, générateurs d'êtres et objets vertigineux» que «s'édifie un paysage d'inquiétude»³⁹⁸. Cette neige est, dans le roman, très souvent conjuguée à une couleur – le rouge – pour exprimer la mort :

Au-dehors, dans Paris, la neige conquérante étouffait tous les sons. Le coin de la rue Saint-Vincent était mort et la grande maison rouge sang de bœuf était morte elle aussi.
(p. 20)

En somme ces indications climatiques deviennent des signes spatialement bien déterminés qui tracent la destinée des personnages. Le lecteur, pour découvrir les éléments secrets de la nature doit y mettre de l'émotion, de la sensibilité et se laisser aller dans l'errance entre la réalité et l'illusoire.

Alors qu'il s'appuie sur une réalité géographique, le décor mac orlanien, ainsi engendré par des effets de lumière et de couleur, ne ressemble plus à un espace réel ; en apportant des modifications à l'extérieur ordinaire, il fait nâître l'insolite. Les personnages se meuvent, désormais, dans un monde ambiguë, en marge, auquel ils appartiennent : cinq personnages du bas fond – un désajusté miséreux, une femme facile, un boucher criminel,

³⁹⁶ Le même geste est utilisé par Mac Orlan pour ouvrir le récit, parce qu'il accompagne la caractérisation de Jean Rabe : «jeune homme de vingt-cinq ans, sans profession, prit entre ses mains sales son chapeau de feutre et le secoua afin d'en faire tomber la neige qui l'alourdissait.» (p. 7).

³⁹⁷ Bien que le film de Marcel Carné modifie profondément l'espace – l'action se déroule dans un port du Havre et le lieu où Jean Rabe se réfugie est le café «Chez Panama» – et les données fondamentales de l'histoire, l'atmosphère est la même que celle du roman. (*Le Quai des brumes*, Marcel Carné, Gregor Rabinovitch, 1938).

³⁹⁸ *Op. cit.*, p. 99. Le personnage Jean Rabe nous dit, d'ailleurs, à ce sujet : «la neige donne à la misère son décor le plus émouvant. Un misérable sur la neige possède encore une valeur sociale, tandis qu'un misérable en plein soleil, c'est déjà de la pourriture» (p. 27).

un soldat déserteur, un peintre allemand – tracent, séparément, les liens organiques qui structurent cet univers.

Chacun d'entre eux joue un rôle et participe à l'illusion en adaptant son rôle au monde dans lequel il se trouve : dans la rue, il se farde, dans son habitat, le «Lapin Agile», il se laisse deviner :

Nous avons tous une petite idée derrière la tête (...). Il faut éviter de trouver à ses dépens le produit qui donne à cette idée une vie normale et puissante (...). Pour les uns c'est la femme, pour les autres, comme moi, c'est la musique qui donne de la volonté et du mouvement à cette arrière-pensée. Pour les plus vulgaires c'est le sang. Le sang est un excellent révélateur de la force inconnue qui travaille le crâne des idiots. (pp. 68-69)³⁹⁹

L'apparence dévoile, par des signes, la vérité : celle qui se trouve cachée. Le narrateur ne reste pas indifférent et porte lui-même un jugement pour éveiller l'intérêt du lecteur : «Il se caressa doucement la barbe de ses mains terribles» (p. 69)⁴⁰⁰.

Le lecteur est donc en prise avec le jeu de l'être et du paraître et il doit découvrir ce qui, dans le personnage, constitue la vérité, celle qui se trouve disséminée dans l'ambiguïté même. En somme, il faut, au lecteur, chercher à voir par l'esprit pour découvrir le monde des essences qui échappe à l'homme.

La création ainsi soumise à un état second, celui de l'imagination, fait apparaître la vérité mac orlanienne : celle qui découle d'une cohérence voilée. Il fait naître, certes, l'insolite, mais sans aller chercher ses modèles à la nuit du clair de lune et aux fantômes ; il part, tout simplement, de la face cachée de l'être et des choses pour suggérer le méconnu.

Julien Green cherche, lui aussi, l'invisible, le surnaturel, un monde autre : celui qui se trouve voilé, celui de la vérité – et qui doit, avant tout, être recherché à l'intérieur de soi-même.

Dans *Le Visionnaire*, le personnage Manuel se trouve beaucoup moins affecté par la réalité quotidienne que par les forces qui se déchaînent en lui, et qui sont de l'ordre du surnaturel. Julien Green construit son monde en dosant la part de réalisme, nous dirions

³⁹⁹ Nous avons choisi de montrer l'artifice du discours du boucher pour illustrer le dévoilement des personnages.

⁴⁰⁰ Dans le film de Marcel Carné, le rôle du boucher est tenu par Claude Simon, un acteur au physique imposant, au visage menaçant (Cf. *Le Quai des brumes*, op. cit.).

même, en insistant sur le vraisemblable pour que l'imaginaire en ressorte amplifié. La logique de son mode de création le fait être méticuleux dans la description des décors et de l'atmosphère, qui révèlent la part du vrai du roman, mais là n'était pas sa véritable préoccupation ; pour lui la logique narrative est avant tout une logique de l'imagination et du rêve. Ce roman est soumis au conflit constant de l'imaginaire et de la réalité : d'un côté, les réalités concrètes, par leur authenticité, s'imposent au lecteur avec force ; d'un autre côté, l'évocation d'une expérience, d'un passé peut aussi être chargée de sensations, de sensibilité et éloigner l'écriture greenienne de l'écriture réaliste.

En somme, il se fonde sur un principe pour peindre la réalité quotidienne : il prétend communiquer le sentiment d'accablement qui pèse sur lui, mais, parallèlement, il cherche à y fuir et il recourt à l'imagination pour évoquer ce qui se décrit à peine. Le problème du réalisme et de l'imaginaire s'est posé très tôt dans la vie littéraire de Julien Green et ce fut, d'ailleurs, pour cette raison qu'il arrêta la rédaction du *Visionnaire*, en mars 1933, dès qu'il s'aperçut que l'imaginaire prédominait, à contre gré, et qu'il était en train de donner une orientation complètement inattendue au roman⁴⁰¹. Mais il y revient six mois plus tard et il s'abandonne, de nouveau, à la fantaisie⁴⁰², cette fois en travaillant l'imaginaire par à-coups.

Le conflit des deux mondes est bien visible dans les deux récits à la première personne de Marie-Thérèse et de Manuel. La narratrice, par sa jeunesse, ne comprend pas tout de suite le caractère visionnaire de Manuel, c'est pourquoi son récit nous amène à douter de la réalité qu'elle nous présente :

(...) je demandais à Manuel des nouvelles du château. Sa nature un peu méfiante lui défendait de répondre tout de suite ; cependant il ne résistait jamais longtemps à l'attrait de ce sujet. J'apprenais alors qu'un tapissier de la ville était venu proposer des velours pour les sièges du salon et qu'on hésitait entre un marron assez vilain, mais sérieux, et un bleu dont la vicomtesse se disait folle. (...)

Un soir, il m'annonça qu'une étrangère était apparue au château, une grosse femme au regard hypocrite, au visage blême ; les plus vieux des domestiques soutenaient qu'elle vivait depuis quatre ans dans le sous-sol, près de la cave à charbon, et qu'on l'avait

⁴⁰¹ Nous ne pouvons oublier que l'auteur a subi l'influence du surréalisme et de l'écriture automatique et que, par conséquent, la direction prise par le roman ne pouvait qu'être de l'ordre de l'inconscient.

⁴⁰² La situation politique et sociale laissant déjà sérieusement pressentir une menace, l'écrivain, inquiet et constamment assailli par l'idée de la guerre, se laisse aller plus à la fantaisie dans les romans de cette époque, tels que : *Le Visionnaire*, *Minuit* et *Varouna*. (Cf. *Journal IV*, (1943-1945), Paris, Plon, 1949, 1482).

nourrie en cachette (...). Manuel ne savait ou ne voulait rien dire de plus précis sur ce point, mais il prit un air mystérieux pour me recommander le silence et me promit de s'informer avec soin la prochaine fois qu'il irait au château. Le plus extraordinaire, c'est que ce château existait vraiment. En automne ou à la fin de l'hiver, (...) nous apercevions au loin les tours de pierre grise entre les arbres dénudés (...).

En été, le château disparaissait derrière l'épais feuillage de ses bois. C'était alors qu'il nous intriguait le plus et qu'il subissait dans l'esprit de Manuel les déformations les plus caractéristiques. La réalité ne le gênait plus, il le reconstruisait à sa guise (...).

En général, mon rôle se bornait à poser des questions et venir au secours de sa mémoire, car de semaine en semaine la fantastique demeure croissait dans toutes les directions.
(pp. 13-14)

Cette longue citation, constituée de morceaux entrecoupés du début du récit de Marie-Thérèse, nous place dans l'ambiguïté : ce château appartient-il à la réalité – puisqu'elle soutient qu'il «existait vraiment» et nous décrit ce que la nature lui laissait voir de celui-ci en hiver. Mais l'insolite, encore à peine perceptible, attire, néanmoins, déjà, l'attention du lecteur : un personnage inconnu et étrange fait, désormais, partie de ce lieu. La curiosité augmente lorsqu'il apprend que Manuel reconstruit la réalité à sa guise.

Comme lectrice, nous avons cru, à un certain moment, à l'existence de ce château, le regard de Marie-Thérèse pouvant être le témoignage de l'authenticité de celui-ci. Or, nous soupçonnons rapidement qu'il peut être une image, la jeune fille est, très certainement sous l'effet d'extase, et sa vision n'est plutôt que le résultat de cet état émotif où son cousin, Manuel, l'a mise. Philippe Derivière constate que :

le réalisme de Green [est], en son fond, visionnaire, appelé à se dépasser dans l'absolu immanent de l'extase. Mais il [est] apparu également qu'un tel mouvement se [nourrit] d'une illusion, celle d'accéder au-delà de l'instant éphémère de l'extase, à un autre monde, plus réel que le monde réel, à une présence plus durable que toute présence sensible et, en dernière instance, à une région de l'invisible séparée du visible.⁴⁰³

L'auteur a, sans aucun doute, dû se rendre compte que – et malgré la sensibilité de la narratrice-personnage – le récit ne réussirait à dépasser le stade d'un réalisme opaque, c'est pourquoi il décida d'interrompre le récit de celle-ci pour faire intervenir celui qu'elle n'arrivait pas à capter dans sa plénitude : Manuel.

La brusquerie du passage d'un récit à l'autre perturbe, d'abord, le lecteur, mais crée aussi le suspense⁴⁰⁴. Maintenu en état d'alerte depuis le début du roman, il est, désormais, installé dans le monde d'un être étrange⁴⁰⁵, aux marques quasi-inhumaines et au penchant profondément onirique.

J'écoutais ce cailletage imbécile avec un plaisir presque sensuel. Rien n'est provocant, en effet, comme une certaine forme de bêtise et toutes sortes de mauvais désirs se réveillèrent en moi au son de ces petites vois haletantes.
Je ne sais à quoi je rêvais, quand fermant tout à coup mon livre, j'offris à ces fillettes de les mener goûter dans les bois de la Combe. (p. 126)

Manuel prend donc la parole pour se dire, se raconter, se révéler tel qu'il est et, bien souvent, le lecteur a du mal à le comprendre : à la façon d'un journal intime⁴⁰⁶, il dit ses faiblesses, ses obsessions, son hypocrisie et ses peurs. Il prend, désormais, les événements en main pour continuer à relater ce qui avait été commencé par Marie-Thérèse, mais nous nous apercevons que ce «je» narrateur est là pour se confronter, aussi, à celui de Marie-Thérèse. Dans la première partie de son récit, Manuel croit pouvoir s'approprier de la réalité extérieure par l'écriture. Il s'acharne à reprendre les faits et à les reproduire selon sa vision intérieure, mais cet acharnement est surtout, pour lui, une forme de se réécrire. Parce qu'il est marqué par la différence, parce qu'il n'est pas véritablement de ce monde il ne peut se dire aux autres êtres réels – ceux-ci ne le comprenant pas –. Dans la vie réelle, il n'est pas plus vrai qu'une illusion, il réalise donc son essence par l'écriture.

Son apparence humaine – et rebutante –, dissimule le côté mystérieusement noir et lugubre du personnage. Mais ce n'est qu'avec le récit du château qu'il se révèle

⁴⁰³ Julien Green : *Les Chemins de l'errance*, Bruxelles, Talus d'approche, 1994, p. 98.

⁴⁰⁴ Annie Brudo, dans *Rêve et fantastique chez Julien Green*, pense, elle aussi, que «Ce passage sans transition d'une voix à l'autre réveille l'intérêt du lecteur et imprime au roman une nouvelle vigueur» (Paris, PUF, 1995, p. 95).

⁴⁰⁵ Julien Green essaie de s'expliquer, avant même de commencer son roman, de faire comprendre les raisons d'un tel récit : «L'inconscient que j'appelais mentalement l'inconnu tenait à raconter son histoire. Le visionnaire est près du blasphème, mais le blasphème comporte la foi. (...) L'âge aidant, le romancier finit par comprendre que l'inconnu, qui est lui-même, écrit tout simplement l'histoire de son âme». (pp. 8-9).

⁴⁰⁶ Nous apprenons, d'ailleurs, par Manuel, lui-même : «A cette époque je tenais une sorte de journal dont je me suis beaucoup servi par la suite pour écrire certaines parties de ce récit. De petits carnets de deux sous voyaient leurs pages se couvrir d'une écriture si menue qu'il fallait le secours d'une loupe pour la déchiffrer. Par prudence, je dissimulais ces témoins de ma vie secrète derrière les cinq volumes du théâtre de Racine, que personne ne dérangeait jamais». (p. 104.). Ce commentaire semble vouloir situer tout le reste du récit dans le réalisme, mais il est surtout là pour montrer l'obsession avec laquelle le personnage écrivait sa vie, comme s'il voulait la rendre inexorable par l'écriture.

véritablement. L'auteur avait déjà surpris son lecteur en passant d'un récit à l'autre de façon abrupte et sans explication ; voilà qu'il le surprend à nouveau en plaçant au cœur même du récit de Manuel, un autre récit – de rêve cette fois –, auquel il donne le titre de «*Ce qui aurait pu être*»⁴⁰⁷.

Le récit de Green glisse lentement dans le rêve, mais avant d'y entrer définitivement, le narrateur intervient pour s'expliquer : il se sent exclu du monde réel et comme il est resté enfant, il «cherche à tromper l'odieuse lenteur de la vie en rêvant à *ce qui aurait pu être*» (p. 142). L'auteur justifie, également, les raisons de ce passage du monde réel au monde imaginaire dans son récit ; toutefois, le lecteur, en état d'ébriété imaginative, ne tient pas grandement compte de cette manifestation autoriale⁴⁰⁸ et il continue à souffrir le charme et l'envoûtement du personnage.

Nous plongeons, dorénavant, complètement dans l'insolite, dans un monde où le surnaturel prend l'aspect d'une réalité empirique : nous y trouvons un lieu étrange, lugubre – Le château de Nègreterre, nom, qui par lui seul est symbolique –, un temps flou, une atmosphère médiévale et fantasmagorique et des personnages énigmatiques.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Le roman se trouve divisé en trois parties dont chacune porte un titre tout à la fois très vague et très individuel : «Récit de Marie-Thérèse», «Récit de Manuel» et «Récit de Marie-Thérèse». Mais ce récit «*Ce qui aurait pu être*», qui occupe une grande place dans le récit de Manuel, et qui, d'ailleurs, le clôt, renvoie au titre de l'œuvre : *Le Visionnaire*. Le personnage se dépasse par l'écriture pour atteindre un absolu. Remarquons, d'ailleurs, que le titre de ce récit encadré de Manuel se trouve en italique pour attirer l'attention du lecteur.

⁴⁰⁸ Cf. «(Manuel décrit ensuite le jeu du château dont il a été question au début du récit de Marie-Thérèse. Pas plus que sa cousine il ne connaît l'intérieur de ce château qu'il n'a jamais fait qu'apercevoir, entre des arbres, au bord d'une route. D'abord, ce jeu n'a été qu'une distraction, puis le temps et les soucis aidant, Manuel a fini par y prendre un intérêt plus profond et ce monde imaginaire qu'il a créé finit par se mêler à sa vie quotidienne pour devenir comme une partie de son être moral. C'est le refuge vers lequel il se tourne au bout d'une longue journée de souffrance.) (pp. 142-143). Philippe Derivière porte un jugement critique sur ce «paratexte» de Green : il considère que l'auteur a éprouvé un «malaise» lorsqu'il s'est aperçu que son récit courait le risque de devenir invraisemblable, c'est pourquoi il cherche «trop souvent à se justifier devant le lecteur en lui expliquant où finit la réalité et où commence le rêve dans son histoire». Il juge, d'ailleurs, que cette œuvre est «moins un roman rêvé qu'un roman sur le rêve» (*op. cit.*, p. 120). Nous ne sommes pas d'accord avec Philippe Derivière, nous estimons que l'effet de dépaysement provoqué par le récit de rêve n'est nullement atténué par la justification apportée par l'auteur ; nous entrons, sans comprendre comment, dans le récit des visions nocturnes de Manuel et nous y participons par ce que nous y retrouvons les thèmes des autres parties, mais, désormais, affranchis du quotidien et transcendés. De plus, le fait que nous retrouvons la présence sous-jacente de l'auteur, lorsque Manuel reprend la parole pour continuer ses explications (cf. pp 143-144), nous permet d'établir un rapprochement entre le personnage et l'auteur au niveau de la création romanesque ; l'écrivain, à la ressemblance de son personnage, doit se faire visionnaire pour atteindre un monde autre par l'écriture. Ce «paratexte» doit donc plutôt être placé au niveau de l'idéal que de la raison.

⁴⁰⁹ Cf. pp. 144-231.

Le roman se termine par un retour au récit de Marie-Thérèse, mais, cette fois, la narratrice ne déambule plus sur sa vie, sur son enfance, elle se penche sur son cousin pour nous faire comprendre cet être singulier ; grâce à la découverte des carnets de Manuel, elle atteint la vérité, celle qui avait été du jeune homme et qui peut-être de tout le monde :

En refermant le dernier de ces petits livres, je me demandai si le visionnaire, après tout, ne jette pas sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre, et si, en un monde qui baigne dans l'invisible, les prestiges du désir et de la mort n'ont pas autant de sens que nos réalités illusoires. (p. 249)

Ce roman de Julien Green a donc la particularité de situer l'insolite au niveau de l'architecture même du roman ; l'ambiguïté n'est plus seulement suscitée par l'espace, le temps, l'atmosphère et les personnages, elle l'est aussi par le découpage effectué au récit romanesque et par le jeu d'alternance que chacun d'eux effectue entre la réalité et le rêve.

Dans *Au château d'Argol*, Julien Gracq, semble également inviter le lecteur à entrer dans un monde double, mais, cette fois, la réalité acquiert d'immédiat une autre dimension. Dès que l'auteur décide d'intervenir dans la narration, nous sommes coincés entre deux mondes.

Le début du roman⁴¹⁰ s'attarde voluptueusement sur l'évocation d'un paysage naturel, mais, alors que le tout premier paragraphe ressort de l'anodin – «Quoique la campagne fût chaude encore de tout le soleil de l'après-midi, Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol. Il s'abrita à l'ombre déjà grandie des aubépines et se mit en chemin» (p. 15) –, bien rapidement, la surprise prend le lecteur à contre-pied : Albert va à Argol parce qu'il a acheté un château «sur les recommandations enthousiastes – mystérieuses plutôt – Albert se rappelait cet accent insolite, guttural de la voix qui l'avait décidé – d'un ami très cher, mais, un peu plus qu'il n'est convenable, amateur de Balzac, d'histoires de la chouannerie et aussi de romans noirs» (p. 15). L'homme qui, pour le moment, est maintenu dans l'anonymat par le narrateur et, par conséquent, dans le mystère, est, comme nous le saurons plus tard, le détenteur de l'infortune.

La curiosité du spectateur est, dès l'abord, attirée par les termes «mystérieuses», «insolite», «guttural» et «roman noir», mais elle continue à être constamment suscitée

⁴¹⁰ Ce n'est nullement un début *in medias res* : un paysage nous est évoqué dans toute sa splendeur – quasi surnaturelle – et le nom d'un seul personnage nous est mentionné.

durant la description d'Albert. Nous découvrons, par le narrateur, que ce personnage est un esprit possédé par le «démon de la connaissance»⁴¹¹, et que sa beauté est quasi inhumaine ou demi-divine : nous sommes en face d'un personnage extraordinaire, pour qui le monde apparent est sans intérêt : «Telle était cette figure attirante, faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour en étreindre les plus exaltantes réalités» (p. 18).

Ce personnage est, à lui seul, insolite : son apparence «angélique et méditative» en fait un être exceptionnel et le situe, dès lors, dans le domaine du surnaturel. La fascination du lecteur le pousse à vouloir être élucidé de tout ce mystère qui enveloppe ce personnage, mais, au fur et à mesure qu'il avance, il butte sur des obstacles qui l'empêchent de pénétrer le signe.

Par la suite, nous découvrons le paysage selon la perspective visuelle d'Albert lui-même : une nature sauvage, désertique, agreste entre en communion avec le personnage qui, par son affectivité, son imagination, est sensible au moindre détail :

le jaune terne des joncs obsédait l'œil. Ça et là l'eau sommeillait (...). Le soleil à son déclin colorait alors d'un jaune magnifique l'herbe rase de ces montagnes (...), mais Albert fut frappé par la rareté et la triste monotonie du chant des oiseaux. (...) Le sentiment de cette solitude finit par opprimer l'âme d'Albert. (pp. 19-20)

Le rapport d'Albert avec le milieu est intense : par l'imagination, par l'affectivité, il établit des correspondances, il crée des relations qui reflètent un monde à part, un monde où la vérité se trouve dans la communication entre l'esprit et la matière. Par ce que la «nature est une énigme, et chacun des éléments qui la composent un mystère»⁴¹², le personnage entre en symbiose avec elle, sans chercher à en décrypter les énigmes ou les mystères et atteint, ainsi, la révélation supérieure. Par la poésie, et bien à la suite de Baudelaire, les personnages gracquiens atteignent un au-delà, le côté dissimulé de la vraie vie, et aboutissent à une nouvelle expérience. Clément Borgal pense d'ailleurs que «Les péripéties qui jalonnent leur aventure ne seront que des occasions, la véritable aventure étant celle de leur *expérience* d'un tel au-delà»⁴¹³.

L'insolite émerge de cette communion étrange entre le personnage et la nature, le personnage et la matière, qui lui permet d'aboutir à l'inconnu (Albert arrive au château par

⁴¹¹ Cf. pp. 15-18.

⁴¹² Clément Borgal, *Julien Gracq : L'écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993, p. 38.

«Un sentier tortueux (...) – *impraticable à toute voiture*» (p. 21)). L'accès au monde d'Argol sous entend une quête – très différente de celle que nous trouvions dans *Le Grand Meaulnes* et *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, puisqu'elle n'aboutit point à la découverte du mystère, les êtres et les choses ne révélant nullement leur secret –, mais, parce qu'elle pèse sur le personnage comme un interdit, elle s'avère être plus négative que positive. Annie-Claude Dobbs conçoit que :

L'exploration de l'inconnu qui doit mener jusqu'au seuil du mystère semble inséparable de la conscience aiguë que la quête est vaine, (...) toute élucidation, si impérieuse soit-elle, est frappée d'interdit. [Le personnage en] état de tension, [se sent] partagé entre la fascination de l'inconnu et le respect de l'inconnu. Tantôt il s'approche et tantôt il se détourne de l'interdit, sans jamais réussir à savoir où se trouve cette ligne, tout hypothétique et toute subjective, qui départage les terres 'permises' des terres 'interdites'.⁴¹⁴

Gracq, pour montrer l'interdiction, utilise une technique qui consiste à isoler certains traits qui sont caractéristiques d'un objet matériel ou d'un personnage :

Albert passa alors dans le grand salon du château et modéra à grand'peine l'expression de sa surprise. Le salon était sensiblement plus vaste que les autres pièces du manoir. Mais surtout sa *hauteur* était au moins triple : le plafond en paraissait constitué par la terrasse supérieure du château, et la pièce présentait le volume d'un vaste puits couvert qui eût perforé de haut en bas tout l'édifice. Le mobilier de la salle, écrasé par l'altitude, semblait accroupi au ras du sol, (...). Des meurtrières horizontales jaillissaient ici des nappes de lumière continues qui divisaient la hauteur de la salle par des cloisons immatérielles et mouvantes, et en cachaient presque entièrement le plafond (...). (pp. 27-28)

Le caractère exceptionnel de cette pièce nous est donné par l'insistance avec laquelle sa hauteur – souligné par les italiques – est répétée et par les effets que la lumière provoque en s'y reflétant : le narrateur termine, d'ailleurs, sur une réaction du personnage qui s'avère être tout à fait contradictoire : «le contraste du luxe extravagant qui se déployait au ras du sol dans une lumière tamisée, et du plafond grossier où se répandait la seule magie du jour dans sa vigueur entière, exaltait l'âme jusqu'à une sorte de délire joyeux qui pénétra le

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, pp. 16-17.

cœur d'Albert tandis que d'un pas rapide il s'élançait dans la cage de l'escalier de bois» (pp. 28-29).

L'auteur s'acharne à décrire la spécificité de ce château, quasi obsessivement, et, par conséquent, l'attention du lecteur s'y arrête à plusieurs reprises, envoûté, tout autant que le personnage, par ce lieu hors du commun. Tous deux souffrent la sublimation de l'étrangeté de cette pièce, mais, alors que le personnage se trouve partagé entre le désir d'en découvrir le mystère et la peur de le découvrir, le lecteur s'efforce de percer le mystère de l'univers gracuien.

L'insolite est, donc, ici, l'apanage des choses, mais il peut également être l'apanage des êtres. Comme nous l'avons déjà vu lorsque nous avons fait la connaissance d'Albert, les personnages peuvent, eux aussi, être porteurs de mystère :

Herminien étonnait par une singulière aptitude à percer à jour les mobiles les plus troubles de la conduite humaine. (...) Peut-être les attaches qui le retenaient à la vie paraissaient-elles manquer de puissance, car ses curiosités, nombreuses et toujours pénétrantes, se dispersaient sans cesse. Tantôt c'était la facture unique de certains tableaux rares qui le conduisait à travers les musées de l'Europe, tantôt une femme était pour un instant le foyer de ce magnétisme humain et avide : Herminien l'entraînait alors dans un tourbillon d'intrigues passionnées, où des complications insolubles paraissaient naître sous les pas comme par enchantement. (pp. 42-43)

Personnage du regard, Herminien semble filtrer et posséder les autres par sa lucidité – que le lecteur sait être cruelle –, mais cette aptitude, cette persistante à découvrir le caché, le conduira indubitablement à l'infortune. En touchant au mystère, à l'inaccessible, il franchit un interdit et ébranle aussi bien le connaissable que le méconnaissable. L'atmosphère, auparavant magique, se fait pesante, et le seul personnage qui sévit est celui qui accepte de se situer au confluent de la réalité et du mystère, c'est-à-dire Albert, qui, malgré ses dons de clairvoyance, préfère sentir, deviner l'au-delà, plutôt que de chercher à l'atteindre.

Gracq place donc son lecteur dans un monde ambiguë où la réalité objective se fait équivoque ; le motif de la hauteur, de l'altitude occupe une grande place dans le récit et suggère cette opposition entre le monde d'ici-bas et du là-haut, de l'ici et de l'ailleurs qui nous fait rêver. Le monde des objets est porteur de sens dès qu'il est perçu par les sens, par l'intérieur.

Plus que dans les autres textes que nous avons analysés auparavant, tout, dans cette œuvre de Gracq, semble participer à l'insolite : le paysage, les personnages et les choses, sans doute parce que l'insolite dépend de la vision que chacun porte à la nature, du rêve que chacun s'en fait. «Pour lui, il n'y a pas d'autre réponse au mystère du monde que la 'solution poétique' qu'il propose»⁴¹⁵.

Roman problématique, et par cela même poétique, *Le Roi des Aulnes*, l'est sans doute pour la même raison que les autres œuvres étudiées auparavant, mais, toujours est-il que la forte charge historique – la Deuxième Guerre Mondiale – l'ancre amplement dans la réalité et en fait, aussi «une histoire de guerre»⁴¹⁶. Un quart de siècle après la chute du Troisième Reich, un écrivain, français, Michel Tournier, décide de traiter le nazisme de façon romanesque, de l'esthétiser afin d'en faire voir le mal. Le régime nazi ou, pour être plus précise, l'Allemagne nazie, est «un morceau de réalité»⁴¹⁷ dans *Le Roi des Aulnes* et, dans ce morceau de réalité un personnage singulier trouve son aboutissement.

Ce personnage est Abel Tiffauges, un homme qui choisit le mal comme destin. Dès les premiers mots du roman, il semble que nous entrons dans le monde des contes de fées ou du mythe antique :

3 janvier 1938. Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un ogre ? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps ? Je crois, oui, à ma nature féérique, je veux dire à cette connivence secrète qui mêle en profondeur mon aventure personnelle au cours des choses, et lui permet de l'incliner dans son sens.

Je crois aussi que je suis issu de la nuit des temps. (...) j'étais là déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans. Quand la terre n'était encore qu'une boule de feu tournoyant dans un ciel d'hélium, l'âme qui la faisait flamber, qui la faisait tourner, c'était la mienne. Et d'ailleurs l'antiquité vertigineuse de mes origines suffit à expliquer mon pouvoir surnaturel : l'être et moi, nous cheminons depuis si longtemps côte à côte. (p. 13)

Dans cet incipit, l'espace est indéfini, le temps est *in illo tempore*, le personnage est un ogre aux pouvoirs, évidemment, surnaturels. L'auteur nous ouvre la porte du mystère, nous attire comme s'il s'agissait d'une formule magique.

⁴¹⁵ Annie-Claude Dobbs, *op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁶ Ces propos sont de Michel Tournier lui-même, mais ils ont été pris à Arlette Bouloumié, dans l'article «Tournier face aux lycéens», *Magazine littéraire*, n° 226, Paris, 1986, p. 24.

⁴¹⁷ Termes empruntés à Inge Degen, *L'Encre du savant et le sang des martyrs : Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense, Odense University Press, 1994, p. 142.

Mais une incohérence retient, néanmoins, notre pensée : le récit se présente sous la forme d'un journal daté, et la date qui nous y est révélée est historique et fortement révélatrice – il commence près de deux ans avant la Deuxième Guerre Mondiale. Cette précision nous renverrait à une période sombre de l'histoire, si le narrateur n'y avait pas apposé un discours plus imaginaire, plus symbolique qui nous transporte dans une autre réalité, bien plus métaphorique. L'auteur déroute le lecteur en initiant son récit avec une date précise, objective – et qui, d'ailleurs, se trouve mise en relief par l'italique –, pour, ensuite, y mettre un voile, comme pour en dissimuler l'historicité.

Le personnage se présente dans sa singularité, dans son opposition au monde réel : il est un ogre, un monstre qui choisit de prendre un chemin contraire à celui de ses «semblables». Michel Tournier s'accapare du mythe de l'ogre pour démonter la machine nationale-socialiste et la remonter par «l'inversion maligne» : «Si on veut donner une image totale du nazisme, (...), il faut décrire sa vitrine avec ses fêtes, ses fastes, toute cette séduction par la violence et, en même temps, naturellement, l'arrière-boutique avec ses camps de concentration et son côté meurtrier. Les deux choses sont inséparables»⁴¹⁸.

Mais, à peine sommes-nous installés dans cette atmosphère mythique et étrange, que des points des blancs et des points de suspension interrompent le discours et créent du suspense : pourquoi le narrateur arrête-t-il ainsi sa pensée ? Quel discours philosophique semble-t-il vouloir tenir ?

L'auteur du journal reprend l'écriture après cette pause pour s'identifier :

...

Je relis ces lignes. Je m'appelle Abel Tiffauges, je tiens un garage place de la Porte-des-Ternes, et *je ne suis pas fou*. (p. 14)

Nous sommes surpris : nous voilà, maintenant, placés dans la réalité la plus banale ; nous faisons la connaissance d'un individu, un simple garagiste parisien, qui ressent le besoin de s'affirmer comme n'étant pas fou. Son discours antérieur était-il, alors, une simple divagation ? Le lecteur trouve la réponse à sa question dans la suite du journal :

⁴¹⁸ Arlette Bouloumié, *op. cit.*.

Et pourtant ce que je viens d'écrire doit être envisagé avec un sérieux total. Alors ?

Alors l'avenir aura pour fonction essentielle de démontrer – ou plus exactement d'illustrer – le *sérieux* des lignes qui précèdent. (pp. 14-15)

Ses propos sont énigmatiques, mais semblent, en même temps, chercher à attirer l'attention du lecteur et le pousser à vouloir découvrir l'intrigue. Il n'est pas fou et il va chercher à le montrer tout au long de son journal. A la suite de son autobiographie, il rapporte sa vie quotidienne, quoiqu'il la transmette beaucoup plus par ses sensations, par ses sentiments que par la raison⁴¹⁹. L'auteur continue son jeu avec le lecteur ; il lui offre sa perception de la réalité, ou plutôt d'une réalité bien spécifique, et il l'invite à la découvrir à travers «cette forêt» de symboles et de métaphores. «Tout est signe» (p. 15), nous dit Abel Tiffauges dans une de ses pages de son journal, intitulé *Ecrits sinistres*, mais il faut avoir une «lumière» ou un «cri éclatant» pour réussir à le percer. Le lecteur doit être à la hauteur de l'écriture tournérienne pour décrypter les codes, pour les interpréter.

Michel Tournier excelle donc à rendre le monde double, à le faire voir dans sa duplicité – surtout négative –, à le faire découvrir tel qu'il l'a réellement été, mais en y amenuisant l'importance de l'historicité pour y valoriser l'imaginaire, le poétique.

Le héros a subi cette lumière éclairante qui a changé sa destinée : un accident à sa main droite l'empêchant de travailler, il décide de se dédier à la rédaction de son journal quand se produit «une révélation» : «[il savait] écrire de la main gauche» (p. 16) :

Oui, sans exercice préalable, sans hésitation ni lenteur, ma main gauche trace fermement des caractères achevés, d'un graphisme étrange, étranger, un peu grimaçant, dépourvu de toute ressemblance avec mon écriture habituelle, celle de ma main droite. (...) il fallait d'entrée de jeu noter les circonstances qui me font pour la première fois prendre la plume à seule fin de vider mon cœur et de promulguer la vérité. (p. 16)

Un pouvoir surnaturel commande cette main gauche et lui fait écrire ce qu'il n'osait écrire avec la main droite. Sa main décide de sa destinée : il veut, dorénavant, dire la vérité, celle qui est source du mal. Comme droitier, il avait déjà assumé son côté

⁴¹⁹ «6 janvier 1938. Dessiné au néon dans le ciel humide et noir, le cheval ailé de *Mobilgas* jette un reflet sur mes mains, et s'évanouit aussitôt. Cette palpitation rougeâtre et l'odeur de vieille graisse qui imprègne toute chose ici composent une atmosphère que je hais, et dans laquelle pourtant inavouablement je me complais» (p. 15).

monstrueux, maintenant, comme gaucher, il le révèle⁴²⁰. «L'ogre est donc le symbole d'un choix négatif de l'homme ayant choisi le mal», nous dit Ingeborg Rabenstein-Michel⁴²¹, toute l'orientation du destin d'Abel Tiffauges est le résultat d'une déviation morale délibérée. Il s'oppose à toute morale sociale ou religieuse, il s'écarte de la société et, par conséquent, son évolution ne peut qu'être différente de celle de ses semblables : les hommes positifs. L'ogre, négatif (monstrueux et pervers) ne peut qu'être détruit par une société à laquelle il fait question de ne pas appartenir. Lors de son enfance, il est incapable de se lier d'affection à des êtres «simples», «purs et sans malice»⁴²² parce que ceux-ci découvrent la «complexité de son cœur» et finissent par le haïr – comme Pelsenair. La seule relation qu'il parvient à entretenir, c'est avec un enfant qui, à sa ressemblance, est «monstrueux, génial, féérique», «intemporel» (p. 33) et qui est, lui aussi, marqué par une aura négative. Cet être mystérieux va marquer la vie du héros et va le conduire vers l'*euphorie*⁴²³. Adulte, la relation qui le lie à une femme – Rachel – est basée sur l'ogritude sexuelle et celle-ci finit par le lui dire «Tu n'es pas un amant, tu es un ogre» (p. 21). Tiffauges se complaît dans cette spécificité qui le singularise de la société et cherche même à la développer.

L'auteur termine les divagations du héros avec une interpellation au lecteur :

Je suis un géant doux, inoffensif, assoiffé de tendresse, qui tend ses grandes mains, jointes en forme de berceau. Tu me connais d'ailleurs mieux que je me connais moi-même. Avant que ma parole soit sur ma langue, tu la sais déjà tout entière. (p. 178)

Le discours à la première personne des *Ecrits sinistres* se clôt sur des points de suspension et sur un jugement impersonnel sur la religion. Le lecteur, qui jusque là suivait attentivement l'étrange narrateur interne, qui l'accompagnait dans son récit autobiographique, est surpris par le changement qui s'effectue dans les deuxième,

⁴²⁰ Il nous dit bien que : «Je suis pourvu de deux écritures, l'une *adroite*, aimable, sociale, commerciale, reflétant le personnage masqué que je feins d'être aux yeux de la société, l'autre *sinistre*, déformée par toutes les *gaucheries* du génie, pleine d'éclairs et de cris, habitée en un mot par l'esprit de Nestor» (p. 49).

⁴²¹ «Etre ogre parmi les ogres», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 27.

⁴²² *Ibid.*, pp. 23-24.

⁴²³ «C'est sa force qui gonfle mes muscles, de même que son esprit guide ma main sinistre. C'est lui également qui détient le secret de l'obscur complicité unissant mon destin et le cours général des choses, cette complicité qui s'est manifestée pour la première fois dans l'incendie du collège Saint-Christophe (...)

troisième et quatrième parties⁴²⁴ ; le narrateur n'y est plus le héros du roman et le récit ne suit plus la structure du journal : nous sommes en face d'un narrateur externe qui décide de prendre en main la suite des événements, ceux qui se déroulent pendant les années de la guerre. Abel Tiffauges continue à être le héros, mais il n'est plus le narrateur. L'auteur veut donner un effet de réel, c'est pourquoi il fait intervenir un narrateur qui n'appartient pas à l'histoire ; toutefois, parce qu'il privilégie le point de vue du personnage central – il voit à travers son regard et il se glisse dans sa pensée –, le lecteur continue toujours à avoir le *point de vue interne* d'Abel Tiffauges dans la narration à la troisième personne. Ce nouveau narrateur nous raconte la suite de l'histoire du personnage, mais nous comprenons, de suite, que ce récit sert de démonstration, qu'il est là pour témoigner de la myopie de Tiffauges face aux horreurs commises dans «l'arrière-boutique» et pour montrer le parcours suivi jusqu'à la plénitude négative.

Ce dernier atteint, de fait, «La cohérence de son évolution» ; lorsque s'accomplit «le bond en avant» qui l'avait fait passer «des cerfs et des chevaux aux enfants», il obtient, désormais, la preuve de marcher «dans la voie de sa vocation»⁴²⁵. Il décide donc de prendre son destin en main : il veut s'approprier des enfants de la Napola pour les «gauchir» à sa façon. C'est à partir de cette décision du héros que réapparaissent les *Ecrits sinistres* d'Abel Tiffauges⁴²⁶, mais, dorénavant, ils ne sont pas datés. L'auteur fait alterner la narration interne et la narration externe dans les cinquième et sixième parties du roman, afin d'aider à expliquer, à argumenter l'attitude du personnage et à narrer la suite des événements.

Le lecteur est sûr d'être en présence d'un être magiquement monstrueux, mais, lors de la quête effectuée par ce dernier, certains indices – comme la compassion pour un animal extraordinaire – lui ont fait croire à la possibilité d'une inversion bénigne et c'est ce soupçon qui le conduira durant sa lecture. Et, en effet, le Tiffauges myope⁴²⁷, ne voyant la véritable terreur de l'inversion maligne, n'atteint la vérité qu'avec l'apparition de l'enfant

Ce sont autant d'avertissements qui réveillent le secret le plus intime et le plus noir de ma vie en attendant la Grande Tribulation qui le fera éclater un jour» (p. 101).

⁴²⁴ Les titres de ces parties sont les suivants : «Les pigeons du Rhin» ; «Hyperborée», «L'ogre de Rominten».

⁴²⁵ Cf. p. 337.

⁴²⁶ L'auteur, à travers son narrateur, argumente, ainsi, le retour au journal : «C'est dans cet esprit que jouissant pour la première fois depuis le début de la guerre de quelques loisirs et d'un certain confort, il se procura un cahier d'écolier et reprit la rédaction de ses *Ecrits sinistres*» (pp. 237-238).

juif, Ephraïm. Cet enfant lui révélera l'atrocité de la guerre, des camps de concentration, «du revers absolu d'un système de symboles fascinant»⁴²⁷. Une inversion magique s'effectue dans le cœur même du personnage : il cesse d'être un ogre pour mettre la phorie au service de la vie et non plus de la mort.

L'insolite, dans *Le Roi des Aulnes*, se situe tout autant au niveau de cette «inversion maligne» du héros, qui transforme la réalité, comme, à la ressemblance de l'œuvre de Julien Green, dans la structure même du roman, puisque l'alternance et la juxtaposition des deux techniques narratives contribue à gérer l'étrange. Entre le roman autobiographique et le roman historique, l'œuvre tourniérienne maintient le lecteur dans l'ambiguïté. Le référent historique – la Deuxième Guerre Mondiale et son atrocité –, est renversé jusqu'à ce qu'il devienne étrange, sinon même merveilleux, et le lecteur avance dans une atmosphère pesante, entre un réel – méconnaissable – et un imaginaire – reconnaissable. La réalité littéraire n'est plus la réalité historique, telle que nous la connaissons, mais nous la retrouvons, tout de même, déguisée en images et en symboles. Nous sommes dans un autre ordre.

Là n'est pas la technique gionienne dans *Mort d'un personnage*. L'insolite de Giono doit être recherché dans la disposition que les personnages ont à fouiller l'apparence de la réalité humaine. L'évidence, l'immédiateté est trompeuse chez Giono, aussi faut-il y pondérer la réaction instantanée et chercher à aller au-delà du visible.

Le narrateur, Angelo Pardi, retrace les dernières années de la vie de sa grand-mère, Pauline de Théus, par les yeux de l'amour. Le lecteur a, donc, en face de lui, un personnage qui, malgré ses soixante quinze ans, a un prestige et une dignité extraordinaires, qui la rapprochent du surhumain, du surnaturel :

Quand on la voyait habillée à son idée, fluette même un peu grêle, ayant souligné, on ne sait pas par quoi, un fantôme de hanche qui la conservait femme au sein même des désastres permanents de la vieillesse et du malheur, seules, les lignes qu'elle traçait ainsi donnaient du corps à son corps. Son existence ne semblait être que le résultat d'une prodigieuse contrefaçon. (p. 26)

⁴²⁷ Tiffauges, tout comme l'Œdipe de Sophocle, ne voit pas la vérité, alors qu'elle se trouve sous ses yeux, et il lui faudra passer par l'incommensurablement atroce pour parvenir à voir la dimension de son crime.

⁴²⁸ Ingeborg Rabenstein-Michel, *op. cit.*, p. 31.

Le narrateur veut dire sa grand-mère ; il veut que le lecteur partage son émotion, sa sensibilité et, par conséquent, il la transfigure jusqu'à en faire un être supérieur. Cet être singulier nous apparaît beaucoup plus par l'esprit que par le corps, comme si ce dernier n'était là que pour la matérialiser à nos yeux. C'est d'ailleurs, sans doute, pour cette raison que, lors de sa première apparition dans la diégèse, ce sont ses accessoires, comme la «marmotine» qui prennent vie :

C'est là qu'un soir je vis une vieille femme assise, que je pris d'abord pour une pauvre. En approchant, j'aperçus qu'une très belle marmotine de jais couvrait des cheveux très blancs, très propres, soigneusement peignés et plaqués de brillantine sur les tempes. Pendant que je montais vers elle, elle se dressa et, comme elle était plus haute que moi, dans les escaliers, son visage s'envola dans l'ombre. Le réverbère ne faisait plus scintiller que le diadème de pierres noires de sa marmotine, un pli de lèvre, la pointe de son nez et, coulant sur le corsage et sur la jupe, n'éclairait plus que la splendeur d'étoffes très belles, très lourdes, très amples, mais si souples qu'on voyait frémir sous elles la hâte de la respiration et l'impatience des jambes. (p. 24)

Le verbe «voir», qui semble prétendre nous renvoyer à la vision oculaire, doit être compris, surtout, comme «ambiguïté volontaire», puisqu'il correspond à «la vision de l'écrivain imaginant»⁴²⁹. Le plan de la réalité et le plan de l'imaginaire se confondent et nous donnent une image énigmatique, extraordinaire, et somme toute poétique, de cette femme. Elle nous apparaît dans l'ombre de la nuit et sous le reflet de la lumière du réverbère pour devenir insaisissable. Ce qui tient de la description réaliste se résume à bien peu de chose : une chevelure blanche, «un pli de lèvres» et «la pointe d'un nez». Le manque de précision et d'objectivité de ces quelques détails ne peut aucunement valider le caractère réel de ce personnage ; ce dernier est, bien au contraire, soumis à un processus de gigantisation qui le transfigure et le rend irréel⁴³⁰. Mais l'insolite naît aussi de cette manière

⁴²⁹ Agnès Landes, « *Les Noces : une tragédie paysanne* », *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2, 3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, p. 241.

⁴³⁰ Gaston Bachelard nous explique cela, dans *La Poétique de la rêverie* : «L'être de la rêverie traverse sans vieillir tous les âges de l'homme, de l'enfance à la vieillesse. Et c'est pourquoi, tard dans la vie, on éprouve une sorte de redoublement de rêverie quand on tente de faire revivre des rêveries d'enfance. Ce redoublement de rêverie, cet approfondissement de rêverie que nous éprouvons quand nous rêvons à notre enfance, explique que, dans toute rêverie, même celle qui nous prend dans la contemplation d'une grande beauté du monde, nous nous trouvons bientôt sur la pente des souvenirs ; insensiblement, nous sommes ramenés à des rêveries anciennes, si anciennes soudain que nous ne pensons plus à les dater. Une lueur d'éternité descend sur la beauté du monde. (...) Nous rêvons en nous souvenant. Nous nous

que l'auteur a d'humaniser les choses : la beauté, et la «splendeur» de l'être humain se trouvent mensongèrement attribuées à des objets pour maintenir le suspense. L'auteur est avide de secrets à surprendre et, c'est pourquoi le visage et le corps sont dissimulés derrière des artifices.

Nous découvrons que cet être, parce qu'il est un être de sensations, ne vit que par le regard, et que seuls «une odeur ou un bruit encore appelant» (p. 28) peuvent l'illuminer et le transformer en un «éclair» angélique⁴³¹. Nous découvrons que Pauline n'est pas véritablement de ce monde-ci, qu'elle est déjà plus proche d'un monde là-bas. Comme narrateur, le personnage intervient pour nous montrer son impuissance à la décrire objectivement :

Je sais très bien, moi, comment elle faisait et, avant même de penser aux mots, je la revois, telle qu'elle était, tel que je suis. Mais, s'il me fallait faire voir à d'autres (...), il faudrait la montrer, chancelante, l'œil entièrement vide de regard, la bouche rongée d'ombre, habitant ses magnifiques redingotes de poulx, non pas avec un corps quelconque, mais avec une violente matière à hanter. (p. 36)

La caractérisation symbolique de cette femme la place à la frontière du réel et du surnaturel ; pour le narrateur, elle appartient à ce genre de créatures extraordinaires qui émerveillent, qui fascinent par leur indéfinition. Marcel Neveux explique, ainsi, l'attrait pour l'ambiguë :

Lorsque, devant un spectacle, le sentiment nous submerge, que nos mesures humaines sont défailtantes, que nos idées de l'ordre et de la beauté cessent d'être pertinentes,

souvenons en rêvant. (...) Le petit devient grand. (...) Dans la rêverie de l'enfant, l'image prime tout. (...) L'enfant voit grand, l'enfant voit beau. La rêverie vers l'enfance nous rend à la beauté des images premières» (Paris, Quadrige/PUF, 1999, pp. 86-87).

⁴³¹ Cf. p. 28. Lorsque Caille, une jeune fille aveugle, demande à Angelo, enfant, comment est la bouche de sa grand-mère, celui-ci ne parvient pas vraiment la définir, sans doute parce qu'elle porte en elle la marque d'une trop dure réalité : «C'était une bouche sans plus : un peu grise et lasse, mais c'est à y réfléchir que je le sais. Parfois il s'y montrait, dans la rainure, une sorte de violet fiévreux» (p. 28). Cette bouche, par sa couleur, renvoie symboliquement à la mort et le lecteur, qui connaît l'affection qui lie Angelo à Pauline, comprend et partage même l'effroi de celui-ci : «C'était une bouche mangée d'ombres. L'horreur qui me faisait claquer les dents était plus vieille que la mer» (p. 29). Cette bouche apparaît, donc, en opposition à tout ce qui renvoie à la vie, aux sensations : «C'était bien la bouche de ma grand-mère. Je frissonnais à la pensée que le lendemain, je verrais en plein jour cette bouche installée dans le beau visage de porcelaine craquelée ; que si, le lendemain était jeudi, cette bouche m'entraînerait à travers la ville, dans les rues pleines de couleurs, de bruits, d'odeurs, de mouvements de femmes et d'hommes vivants, de chevaux musculeux; qu'au milieu de ces mille façons de vivre elle serait toujours pareille à la bouche que les

lorsque, enfin, un phénomène complètement insolite vient humilier les catégories de notre pensée, alors, en même temps que la déroute, peut survenir une révélation : une fracture déchire le monde naguère régi par des lois, de sorte que désormais ces lois nous paraissent des effets de surface, et l'on aperçoit, à travers la faille, une radicale nouveauté, l'autre côté des choses, la face cachée des apparences.⁴³²

A quatre-vingt-cinq ans, Pauline de Théus, n'est pas un fantôme mais elle n'est pas, non plus, et simplement, un vieux corps en pleine décrépitude⁴³³ ; l'acharnement avec lequel elle s'accroche à la vie, malgré les marques visibles de la dégradation physique, la situe entre deux mondes : entre celui de la vie et celui de la mort⁴³⁴.

Ce personnage de Giono vit, jusqu'aux derniers moments de sa vie, enfoui dans un autre monde, dans un monde qu'il s'est créé et auquel son petit-fils ne peut parvenir : «Elle est seule avec elle-même, (...) Elle est si près de la mort maintenant qu'elle doit déjà entendre les bruits de l'autre côté» (p. 140). Cette femme qui avait toujours voulu vivre séparée du monde, y est, maintenant, parvenue ; en irréalisant sa vie, ses émotions passées, elle les fait revivre dans un lieu où «l'on ne [peut] vivre que d'une façon inimaginable, en perdant à la même seconde à la fois le corps et l'esprit tels qu'on les a sur la terre» (p. 106). Elle côtoie l'au-delà, elle y entre par moments, mais parce qu'elle est plus forte, elle ne s'y plie pas et revient à l'ici-bas, auprès de son petit-fils Angelo. Cet être magique continue à envoûter le monde et les êtres terrestres par ce mystère qui l'envahit.

A quatre-vingt-quinze ans, la vie continue à la posséder : elle double le zéro à l'infini⁴³⁵, mais la déchéance la plonge dans les ténèbres, dans le vide, et cette femme, dont la dignité avait été l'apanage de sa vie, devient «lisse et pointue comme un fuseau, lourde et muette comme un plomb» (p. 104). Par ces comparaisons, l'auteur tend à vouloir

étoiles venaient de me faire voir, pleine d'ombre, rongée d'ombre sur la forme d'une sorte d'appel désespéré» (p. 31).

⁴³² «Apparences et réalités chez Giono», *Giono l'enchanteur, op. cit.*, p. 109.

⁴³³ Le narrateur porte, lui-même, un jugement à ce sujet : «Si elle n'avait pas été également de chair – les fantômes sont des fantômes –, on aurait d'instinct relégué ma grand'mère, malgré tout notre amour pour elle (et le mien si brusquement passionné), dans les endroits de fantômes, c'est-à-dire dans les endroits dont on ne s'occupe que par surcroît. La première occupation des vivants, même pour un petit garçon de huit ans, c'est vivre. Mais ma grand'mère était corporelle et elle occupait terriblement les vivants» (pp. 47-48).

⁴³⁴ Jean Cocteau, dans son film *Orphée*, cherche à reproduire cette «zone intermédiaire» à travers les miroirs. Usant de la technique cinématographique pour suggérer le rêve et l'illusion, il nous figure la frontière entre le réel et le rêve, cette «zone» où les êtres participent de deux ordres antithétiques : la vie et la mort, le sommeil et la veille ; celui qui s'y trouve n'est ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant, il est dans un *no man's land*. (Cf. *Orphée*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1950).

démystifier la mort. Il ne veut plus lui laisser le premier rôle ; il le donne à la condition humaine. C'est pourquoi cette femme devient le centre de l'écriture dans *Mort d'un personnage* ; elle ne cède pas facilement à la mort, elle se joue d'elle jusqu'au dernier instant. Elle s'en moque, même :

Il n'y avait plus de pulsation dans son bras. Je ne savais plus où était son poulx, à droite ou à gauche. (...) Au fond du petit fagot de tendons et d'artères, un petit tressaillement. (...) Il me semblait que ce pouce retenait la vie. Je sentais toujours le léger battement d'aile. (...) Elle soupira. (...) Je tenais son poulx. Il était lent et léger, mais, parfois, l'aile battait un coup plus fort. D'ailleurs, je la voyais respirer. (...) Grand'mère sourit sans ouvrir les yeux. Le sourire n'avait pas de fin. (pp. 174-177)

L'insolite gionien réside dans ce personnage magique qui sublime le lecteur par ce côté surhumain et, dans une certaine mesure, transcendantal, où la mort se donne à voir. La supériorité humaine de ce personnage accroche le lecteur jusqu'au dénouement, jusqu'au moment où il décide de passer définitivement dans l'au-delà. Cette femme extraordinaire, Pauline de Théus, charme tous ceux qui l'entourent et nous sommes, nous-mêmes, soumis à cet enchantement par la narration de son petit-fils, Angelo Pardi, celle-ci étant emprunte d'une profonde tonalité sentimentale.

Lors de sa lecture de *L'Arrière-pays*, le lecteur se trouve également en face d'un passé qui, parce qu'il est construit par l'originalité propre à Yves Bonnefoy, est (ré)inventé par l'avenir. Yves Bonnefoy, dont la conscience s'est déterminée par rapport à d'autres esprits – tels que Baudelaire et Rimbaud –, à d'autres œuvres, nous apparaît comme un écrivain qui remet fortement en question la poétique, ou qui, tout au moins, cherche à aller bien plus à l'avant que tout autre auteur analysé antérieurement. Une lutte s'établit dans la pensée du poète entre le désir de dire le vrai par la beauté et un besoin de retracer la souffrance et la misère de l'être. Cet antagonisme le pousse à vouloir trouver le «vrai lieu», celui où, voué à souffrir avec les autres «des laides réalités de [la] condition humaine»⁴³⁶ il cherche à atteindre la vérité – de la beauté – par la pensée.

Yves Bonnefoy pousse donc à bout le projet instauré par Rimbaud :

⁴³⁵ Cf. p. 66.

⁴³⁶ Gérard Gasarian, «L'Arrière-poème rimbaldien dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy, *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : Vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 145.

Assurément, d'abord, par la passion du «vrai» qui les anime tous deux. Ensuite par la passion du «lieu» qui, dans l'imaginaire de chacun, passerait pour un «dieu», par attraction paronymique et attrait de l'épiphanie. Car le «vrai lieu», chez Bonnefoy surtout, se situe à la confluence d'une sensation concrète et d'une intuition abstraite, là où l'*ici* se laisse visiter par un *ailleurs* plus beau, en un point de la terre où semble s'incarner quelque transcendance. D'où le glissement paronymique par lequel le *dieu* se distingue mal d'un *lieu* qui semble proche, «à deux pas», était situé dans «cette langue» même où, comme il est dit dans *L'Arrière-pays*, 'mon dieu lointain ne s'est retiré qu'à deux pas'.⁴³⁷

L'ambiguïté, chez cet auteur, naît précisément de la recherche de ce «vrai lieu» ; voulant l'atteindre, il est constamment en état de tension entre les deux dimensions, celle de la vérité du beau et celle de la vérité du bien à autrui.

L'insolite d'Yves Bonnefoy se trouverait, sans doute, dans la prise de conscience même de cette dualité qui le pousse à vouloir dire le «vrai lieu» par la torture de la beauté, «comme s'il cherchait à lui faire avouer, à son tour, la vérité d'autrui»⁴³⁸.

Cette prise de conscience le mène à ouvrir son œuvre, *L'Arrière-pays*, sur un piétinement :

J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu. Pourtant, rien n'indiquait ni même ne suggérait, à l'instant du choix, qu'il me fallût m'engager sur cette autre route. J'ai pu la suivre des yeux, souvent, et vérifier qu'elle n'allait pas à une terre nouvelle. Mais cela ne m'apaise pas, car je sais aussi que l'autre pays ne serait pas remarquable par des aspects inimaginés des monuments ou du sol. (pp. 9-10)

A la bifurcation qui peut le conduire au «vrai lieu», il hésite sur le chemin à suivre, alors qu'il aimerait qu'il n'y ait qu'une seule voie qui puisse le mener vers sa vérité. Face à l'enjeu de ce dilemme, il cherche, d'abord, ce lieu dans la réalité qui l'entoure :

J'aime la terre, ce que je vois me comble, et il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond d'un ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elles sont si intenses, en des régions, à des

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 144.

heures, que peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu. (p. 10)

La beauté supérieure de ces paysages, de ces monuments terrestres conduit à la vérité puisqu'elle est au-delà de l'apparent et du visible. Il aime la terre pour ce qu'elle est ; il la trouve belle et il prend parti pour le dire par l'écriture. Il ne cherche donc pas la beauté dans l'inouï, dans l'extraordinaire, il essaie, tout simplement, de la retrouver telle qu'il l'a connue à Toirac lors de son enfance. Mais nous le surprenons, néanmoins, à rêver d'un «autre pays», d'un pays où il partagerait le mal d'autrui, où il aurait une expérience imaginaire :

Ici, nous sommes donc frappés d'un mal mystérieux de l'esprit, ou bien c'est quelque repli de l'apparence, quelque défaut dans la manifestation de la terre qui nous prive du bien qu'elle peut donner. Là-bas, grâce à la forme plus évidente d'un vallon, grâce à la foudre un jour immobilisée dans le ciel, que sais-je, où d'une langue plus nuancée, d'une tradition sauvée, d'un sentiment que nous n'avons pas (je ne peux ni ne veux choisir), un peuple existe qui, en un lieu à sa ressemblance, règne secrètement sur le monde... Secrètement, car je ne conçois rien, là non plus, qui heurte de front ce que nous savons de l'univers. La nation, le lieu absolus ne sont pas si défaits de la condition ordinaire qu'il faille, pour en rêver l'existence, les entourer de parois d'ozone pur. (pp. 12-14)

Cet ailleurs, il l'atteint par la poésie, par le Verbe. La réalité, ainsi transposée dans la langue, par les mots, acquiert une beauté qui la transcende, qui en fait un mirage. Dans le langage poétique, le mot se fait suggestion et désobjective le monde, l'univers par la création d'images. Yves Bonnefoy œuvre avec les mots, son engagement poétique tient à ce qu'il croit que «les mots *peuvent quelque chose*, qu'il y a en eux une efficace qu'il revient à la poésie d'exploiter, une capacité de transformation de ce qui est»⁴³⁹. Jérôme Thélot pense, d'ailleurs, que le besoin de poésie chez Yves Bonnefoy doit être compris en

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁴³⁹ Jérôme Thélot, «La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 71.

«termes religieux. C'est en vue d'un *salut*, parce que les mots peuvent *sauver*, que le poète s'engage en poésie»⁴⁴⁰.

La poésie se fait magie : elle utilise les mots pour leur matérialité sonore et, par conséquent, la parole «est retrouvée comme le monde, de même nature que le monde, lui-même étant pareillement matériel»⁴⁴¹. Il s'établit une relation entre la matérialité des mots et la matérialité du monde, et l'esprit doit réussir à se libérer des représentations qui le harcèlent pour changer la vie. Par leurs sonorités, les mots se rendent identiques au monde ; par leur fonction symbolique, ils déjouent l'esprit ; par une force surnaturelle ils gagnent vie et aboutissent à un au-delà, à un «ailleurs insituable» qui n'est que l'ici transfiguré :

le moindre objet peut s'agréger une fois ou l'autre à cette espèce ambiguë et y demeurer, étendant, éclairant ses liens : c'est à la limite de ce monde-ci tout entier qui, aimé d'abord comme une musique et dissous ensuite comme présence, *revient* comme présence seconde, restructurée par de l'inconnu, mais vivante et en rapport plus *intérieur* avec moi. (pp. 29-30)

L'insolite est à rechercher dans cet arrière-pays où les lois de continuité géographique ne correspondent à aucun ordre ordinaire, mais appartiennent au domaine du rêve. Le narrateur entreprend la rédaction d'un livre, où le voyageur parcourrait un chemin jamais parcouru par lui auparavant et où il réfléchirait à la portée de la poésie comme il ne l'aurait jamais fait. En somme, ce voyageur réaliserait un parcours au sein même des rêves du narrateur, un retour vers l'arrière. Dans la Postface de *Rue traversière et autres récits*, John E. Jackson remarque :

Si «rêve» qualifie ainsi un mode tantôt métaphorique, tantôt plus spécifiquement onirique de la parole, l'expression «récit en rêve» n'en dénote pas moins, dans un assez grand nombre de cas, un genre que je qualifierai de mixte où la forme oblique de la part du texte qui est transcription de rêve ou rêverie éveillée sert d'origine ou de support à une réflexion, elle, de nature plus spéculative : l'étrangeté de l'aspect figuratif du rêve

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 72.

légitimant l'audace d'une théorisation qui parviendrait ainsi à court-circuiter en partie les chemins trop battus de la pensée conceptuelle.⁴⁴²

Le langage se fait réalité ultime par sa polysémie et gère l'insolite ; par un renversement, le récit va faire équivaloir la pluralité sémantique des mots issus de la langue rêvée avec la nature de la réalité qu'elle désigne. Rien ne reste identique à ce qui était ; être et choses se transforment :

je fis un rêve, au sens plus bref de ce mot, qui m'apparut comme la fin d'une étape. J'étais dans une chapelle octogonale, et sur chacune des parois était peinte, je ne sais par quelle dialectique confuse des surimpressions, des oublis, une des Sibylles qui annonçèrent au monde l'Incarnation. Ces peintures étaient ruinées, mais je tenais de mes raisonnements habituels que ces dommages allaient être mon épreuve, car ils avaient dépouillé un art de ses déterminations extérieures, par le fini, et me permettaient donc de retrouver la forme intérieure que le peintre, obligé aux contours, à la couleur, n'avait pu qu'y laisser se perdre. Dans l'œuvre enfin descellée de soi la présence pouvait paraître, cela ne dépendait que de moi. Et d'ailleurs il y avait dans l'air une voix errante que je puis, je crois, faire signifier à peu près ainsi : 'J'efface ce que j'écris, tu le vois, c'est parce que qu'il faut que tu lises. Je suis assise au bout de la série des trois salles, qui donnent sur le jardin, tu as vu un peu de ma robe, tu es venu à moi dans l'été, enfant désireux d'aimer, anxieux d'apprendre, auras-tu le temps de me déchiffrer, toi dont je prends la tête sur mes genoux, toi qui pleures...'. Je regardais la Sibylle au visage effacé dans la chapelle silencieuse ; et je savais que dehors, c'était l'été, en effet, avec le chant des grillons, la lumière déserte, le chemin. Toute ma vie résumée et toute ma tâche, mais je n'étais pas effrayé. (p. 84)

Ce qui attire le lecteur de ce récit c'est la charge libidinale avec laquelle l'auteur cherche à effectuer ce retour en arrière et à recréer les images de la rêverie : il veut fixer le tracé de ce qui semble être fugitif, de ce qui relève d'un autre monde que celui de la vie. L'image se fait mystère par la secrète intériorité de l'écrivain qui prétend dire un arrière-pays où l'invisible prend place pour dire le futur :

(...) l'image [peut] alors être mise en relation avec une hésitation profonde qui est en nous, dans l'existence vécue et quant à la façon de la vivre : soit *ici* dans l'incarnation, dans les choix enchaînés l'un à l'autre de l'engagement au quotidien, soit là-bas,

⁴⁴² Yves Bonnefoy, *Rue traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992 (Mercure de France, 1987), p. 216.

ailleurs, dans le même monde qu'ici sans doute mais comme le redessine le rêve, qui défait les contraintes de la finitude, du temps.⁴⁴³

Chez Yves Bonnefoy, comme chez tous les autres auteurs avec lesquels nous avons pris contact antérieurement, c'est par le traitement personnalisé du référent réel – d'un paysage, d'une ville, d'un tableau –, dont le langage poétique rend compte, que l'auteur nous donne sa vision extra-ordinaire du monde. Le lecteur le laisse dire cet arrière-monde et, par conséquent, il l'accepte.

L'intervention de l'insolite de ces différents auteurs réalistes magiques, parce qu'elle est articulée sur des données positives, met d'immédiat le lecteur en confiance – ceux-ci préférant, d'ailleurs, partir d'un élément tangible (d'un rêve, d'un songe, d'une hallucination) que de la pure invention –. L'esprit critique du lecteur n'est, par conséquent, pas gêné par l'intromission de l'étrange et accepte le principe avec lequel l'auteur rend tout possible.

Or, parce que, comme nous avons pu le constater, ces récits, que nous avons envisagés comme réalistes magiques, n'obéissent pas tous au même programme, un problème de lecture se trouve immédiatement posé : le lecteur, aux prises avec un monde double, ambigu, doit être en mesure de détecter l'optique particulière de chacun de ces auteurs dans le traitement du mystère. Le roman, la nouvelle, le conte réalistes magiques se déploient selon un ordre symbolique et métaphorique qui vise la création d'un autre monde, et le lecteur va devoir être en mesure de le déchiffrer et de l'interpréter. Aussi, allons-nous essayer de regrouper les signes-repères les plus déterminants qui peuvent aider au décryptage.

⁴⁴³ Yves Bonnefoy, «Entretiens avec Bernard Falciola (1972)», *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 16.

Troisième partie

ELEMENTS D'UN IMAGINAIRE

Lorsqu'on a escaladé le sommet d'une montagne par un épais brouillard et qu'au sommet où le soleil perce on se voit soudain au milieu d'un immense paysage, jusque-là obscurément pressenti, on découvre avec surprise qu'en fait on se trouvait durant tout le parcours au centre de ce paysage et que chaque pas particulier était en rapport avec lui.

Ernst Jünger, *Le coeur aventureux*

I. SIGNES-REPERES DE L'ERUPTION D'UN MONDE DERRIERE LE MONDE

1. Forces magiques de l'homme

Le lecteur qui prend contact avec un récit réaliste magique doit détecter – avec ou sans l'aide du narrateur – les signes qui lui permettent de déchiffrer l'autre côté du réel. Et, bien que nous ayons déjà abordé certains d'entre eux, nous estimons qu'il est important d'y revenir, afin de mettre en évidence le traitement que ces différents auteurs donnent à la réalité par l'écriture.

Certains éléments, comme nous l'avons souligné antérieurement, émergent d'un récit apparemment réaliste et le vivifient sémantiquement, afin de gérer un univers romanesque contradictoire. Le plus simple à décoder est, sans doute, le surgissement ou la présence d'êtres ou d'objets insolites qui viennent bouleverser les données initiales du récit.

Nous le savons déjà, puisque nous en avons déjà fait la connaissance, que certains personnages possèdent des pouvoirs extraordinaires. Marcel Aymé nous offre un pauvre

employé de bureau, de nom Dutilleul, qui passe à travers les murs ; une femme, Sabine, qui a le don de l'ubiquité ; Malicorne, un huissier, qui se voit accorder une seconde existence. Jules Supervielle nous propose, lui, une jeune fille qui a une voix de violon ; un animal – un bœuf – qui possède la faculté de penser, d'éprouver des sentiments. Ce nouvelliste et ce conteur donnent libre cours à leur imagination en transgressant les lois naturelles à leur bon plaisir, mais sans jamais s'éloigner du réel.

Chez Marcel Aymé, les personnages, pour acquérir leur pouvoir, doivent passer par les chemins de l'enfance retrouvée, par les régions du souvenir, par la voie de l'innocence et de la pureté. De sorte que les héros, bien qu'adultes, ressemblent de près à des enfants ; et si, dans un certain sens, ils font preuve de sagesse :

Au bout d'un an, il avait gardé intacte la faculté de passer à travers les murs, mais il ne l'utilisait jamais, sinon par inadvertance, étant peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination. L'idée ne lui venait même pas de rentrer chez lui autrement que par la porte et après l'avoir dûment ouverte en faisant jouer la serrure. (p. 8)

leur côté enfantin reprend vite le dessus et les conduit à faire des espiègleries :

Quittant son siège, il entra dans le mur qui séparait son bureau de celui du sous-chef, mais il y entra avec prudence, de telle sorte que sa tête seule émergeât de l'autre côté. M. Lécuyer, assis à sa table de travail, (...) lorsqu'il entendit tousser dans le bureau. Levant les yeux, il découvrit avec un effarement indicible la tête de Dutilleul, collée au mur à la façon d'un trophée de chasse (...) La tête se mit à parler. Monsieur, dit-elle, vous êtes un voyou, un butor, un galopin. (...) Au cours de cette seule journée, la tête redoutée réapparut vingt-trois fois. (p. 10)

Dans le film de Jean Boyer nous retrouvons cet épisode, ainsi que tous les épisodes comiques de la nouvelle – Dutilleul se fait emprisonner à la Maison de la Santé pour se faire reconnaître, mais il sort constamment de sa cellule ; il donne des coups de pieds à travers les murs de la prison aux gendarmes ; il va dormir dans la chambre d'amis du directeur de la prison et demande le petit déjeuner à la bonne, etc. –¹. La réalisation du film n'ayant pas plu à Marcel Aymé, parce qu'«Une nouvelle de quinze pages, (...) ne pouvait qu'être déformée dans un film d'une heure et demie» et parce que «Bourvil [était] à

¹ Cf. le film *Le Passe-muraille*, Jean Boyer, Cité-Films, 1950.

l'opposé du rôle»², l'écrivain y retira son nom. Le film, bien plus léger que la nouvelle, peut avoir déçu l'écrivain, mais nous pensons que le réalisateur a su préserver la raillerie, la critique que nous trouvons dans l'œuvre littéraire.

Ces expériences, auxquelles Marcel Aymé soumet certains de ses personnages, sont, évidemment, invraisemblables, et mettent le réel à l'épreuve ; mais elles sont, également, indispensables à un raisonnement qui se veut absurde. En introduisant, dans le récit, des personnages aux caractéristiques particulières, sinon même, extraordinaires, il place le monde à l'envers, à la seule fin de mettre à l'épreuve la destinée de l'homme. Il pousse donc le lecteur à voir double – un personnage étrange dans un monde banal –, pour mieux suivre son questionnement métaphysique.

Ainsi, souvent, l'auteur apparaît-il dans un commentaire du narrateur par nécessité de démonstration :

Le pauvre garçon ne se dissimulait pas qu'il était fou et s'étonnait de n'en avoir pas eu la révélation plus tôt. La preuve de sa folie était facile à faire. Si les vacances bretonnes et l'ubiquité de Sabine n'avaient jamais eu de réalité que dans son esprit, c'était bien là l'illusion d'un fou. Supposé au contraire que tout fût vrai, Théorème se trouvait dans la situation d'un homme qui peut témoigner d'une vérité absurde, ce qui est le propre des aliénés mentaux. (p. 41)

Le ton satirique de l'auteur atténue l'effet d'envoûtement provoqué par l'imaginaire et empêche que le lecteur s'y laisse complètement apprivoiser. Par ailleurs, ce commentaire anticipe, déjà, sur le dénouement, dans la mesure où la vigilance du narrateur déclenche l'ambiguïté : sommes-nous dans le domaine de la réalité ou de l'illusion ? Ainsi, lors du dénouement, toute absurdité est annulée pour rétablir l'ordre, comme si les personnages étaient eux-mêmes les rouages de leur propre destin.

Le don du personnage supervieillesien, la jeune fille à la voix de violon, surgit, sans grande explication, dans le récit, toutefois, l'attention du lecteur est mise en état d'alerte dès la première phrase d'ouverture : «C'était une jeune fille comme une autre, avec des yeux peut-être un peu trop larges, mais si peu qu'on se demandait si on n'en avait pas vu souvent d'ainsi faits» (p. 81). La comparaison, l'hypothèse, par leur vacuité sémantique,

² Michel Lécureur, *Marcel Aymé : Un honnête homme*, Paris, Les Belles Lettres / Arachimbaud, 1997, pp. 310-311.

suscitent, d'immédiat, la curiosité. Le narrateur semble vouloir jouer avec la réalité en faisant durer l'ambiguïté :

Dès l'enfance, elle avait compris, à une sorte d'intrigue autour d'elle, qu'on lui cachait quelque chose. Elle ignorait l'objet de ces chuchotements et ne s'en inquiétait guère, pensant qu'il en était toujours ainsi quand il y avait à la maison une petite fille. (p. 81)

Le raisonnement de l'enfant révèle son innocence et nous prépare à l'insolite : «Un jour, comme elle tombait d'un arbre, le cri qu'elle poussa lui apparut dans toute son étrangeté : inhumain et musical» (p. 81). Encore enfant, le personnage n'a pas conscience du mystère qui la possède. Tout comme dans *Le Grand Meaulnes*, le pouvoir surnaturel de la jeune fille symbolise le passage de l'enfance à l'âge adulte et la perte de l'innocence. C'est pourquoi, à l'âge adulte, après avoir perdu sa virginité, perd-elle son don et sa voix devient-elle celle d'une femme comme toutes les autres. Adolescente donc, elle découvre qu'elle possède une caractéristique physique qui attire les garçons – ceux-ci cherchant, d'ailleurs, à s'en accaparer :

Un garçon lui dit un jour :
Fais donc marcher ton violon !
Je n'en ai pas.
Là, là dit-il, en voulant fourrer sa main dans la bouche de l'enfant. (p. 81)

Le corps inflige à la jeune fille la souffrance ordinaire de sa croissance. Il est en ébullition, mais elle ne le comprend pas : «Qu'est-ce qui se trame en moi-même» (p. 82) se demande-t-elle. Après avoir franchi la frontière entre l'adolescence et l'âge adulte, et à la ressemblance des personnages ayméens, la jeune fille perd son pouvoir extraordinaire et devient une femme banale :

Un jour qu'elle lisait ainsi un long article de politique étrangère, la jeune fille – mais c'était une femme maintenant – s'aperçut à son tour que sa voix ressemblait à celle de ses camarades. Et elle ne put s'empêcher d'en vouloir à son ami qui avait détruit en elle ces accords singuliers. (p. 84)

Sans doute, parce que, comme nous le dit Michel Besnier, à la ressemblance de «la métamorphose, le sommeil ou la mort, l'acte sexuel constitue l'une des circonstances où

l'âme se sépare du corps»³. La perte de la virginité la fait plonger dans l'inhumanité, dans la désillusion, parce que l'amour n'en a pas fait partie : «'- S'il m'avait aimée...', songeait-elle» (p. 84). L'homme, en détruisant la particularité de la jeune fille, en fait une femme commune. La démarche allégorique de Supervielle vise la représentation de la difficulté à appréhender le monde extérieur et à dépasser le conflit entre le monde intérieur et le monde extérieur et, de façon plus générale, le visible et l'invisible.

Contrairement aux personnages ayméens et supervielliens, d'autres personnages ne présentent aucune caractéristique surnaturelle, mais leur incongruité est également source de transfiguration du réel. Meaulnes et Gaspard, par leur tempérament rebelle et aventureux, se font fugitifs invétérés, toujours à la recherche d'un absolu à atteindre. Ils sont constamment à la recherche d'une piste, d'une trace qui peut les conduire au bonheur, mais, dès qu'ils s'y trouvent proches, toute magie semble avoir disparu et il leur faut chercher l'idéal ailleurs.

La supériorité de Meaulnes lui vient précisément de cette capacité qu'il a à entreprendre des choses que personne n'a jamais osé faire et qui viennent tout bouleverser : il est celui «auprès de qui tout est possible», puisqu'il a la capacité de susciter le merveilleux, de transporter l'aventure au sein même de la réalité la plus banale. Ce personnage est donc un magicien capable de transformer le monde : le narrateur évoque, d'ailleurs cela à plusieurs reprises : «L'arrivée d'Augustin Meaulnes, qui coïncida avec ma guérison, fut le commencement d'une vie nouvelle» (p. 13) ; «j'attendais de lui, sans oser me l'avouer, quelque entreprise extraordinaire qui vînt tout bouleverser» (p. 17) ; «Meaulnes parti, je n'étais plus son compagnon d'aventures, le frère de ce chasseur de pistes ; je redevais un gamin du bourg pareil aux autres» (p. 123). Marie Maclean porte un jugement intéressant sur le héros founiérien :

Meaulnes s'est plongé dans l'autre monde, celui du rêve, sans le différencier de celui de tous les jours ; pour lui, pendant trois journées magiques, «la merveille» a été «étroitement insérée à la réalité». François, par contre, est trop conscient même dans son désir d'aventure.⁴

³ «Jules Supervielle, poète du corps», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, p. 113.

⁴ *Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, Corti, 1973, p. 120.

La dimension extraordinaire de ce personnage d'Alain-Fournier peut être retrouvée dans le personnage dhôtelien, Gaspard. De fait, ce personnage possède aussi une tendance à se «trouver là dans l'instant ou tout [va] de travers» (p. 11). Voué, lui aussi, au rêve d'aventures et d'autres pays, il se trouve pris au piège par les forces magiques du hasard et poussé à assumer son rêve : les événements étranges qui lui étaient arrivés l'avaient contraint à retenir sa curiosité et à ne pas se lancer dans le méconnu. Il se trouve, malgré lui, entraîné à chercher le grand pays où d'innombrables événements imprévus vont changer sa vie. Gaspard, alors qu'il nous a, auparavant, été présenté comme un adolescent sans histoire, nous ouvre, néanmoins, la voie au merveilleux. Philippe Blondeau constate que :

(...) c'est souvent en suivant les traces d'un ami plus audacieux que le héros se lance sur les voies d'une aventure qu'on pouvait croire étrangère à sa nature.⁵

Et cette amie est Hélène, une héroïne qui, contrairement au héros, ne se trouve pas ancrée dans la réalité : personnage obscur, mystérieux, dont le déguisement provoque la confusion. Comme femme, elle est la «représentation privilégiée du mystère qui s'impose au héros à un certain moment de son existence»⁶. Son côté sauvage, rebelle, décidé enchante le héros et éveille en lui le désir de partir à ses côtés, à la quête d'un pays sans nom :

(...) Quand j'ai questionné M. Drapeur, il a haussé les épaules. Il ne savait pas qui était Maman Jenny. Il m'a dit qu'il ne savait pas. Je lui ai parlé d'un grand pays. Il m'a répondu que je rêvais. Alors je me suis décidée à quitter la maison. (p. 116).

Comme double d'Hélène, seul Gaspard est prêt à l'accompagner dans un voyage initiatique où il se retrouvera lui-même :

Gaspard devait faire les quatre volontés d'Hélène. C'était une nécessité. Il ne pouvait s'empêcher de croire tout ce qu'Hélène croyait. (p. 121)

En possession d'un puissant rayonnement, cette jeune fille, qui apparaît au jeune homme sous une forme fausse, le charme par l'éclat de ses yeux et de ses cheveux :

⁵ *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 161-162.

⁶ *Ibid.* p. 162.

Gaspard est, avant tout, séduit par un aspect physique – révélateur d'une magie, d'un mystère – qui contribue à en faire «une image plus qu'une réalité psychologique ou sociale»⁷.

D'autres personnages encore, beaucoup plus fantasmatiques, participent également au surgissement d'un autre monde. Jean-Yves Tadié porte, d'ailleurs, le jugement suivant sur les personnages gracquiens d'*Au château d'Argol* : ils «empruntent à la convention du roman noir tout ce qui peut leur donner un caractère fascinant et fatal»⁸. Anne Mortal va plus loin encore lorsqu'elle affirme :

On sait que les trois personnages d'*Au château d'Argol*, Albert, Herminien et Heide, sont trois personnages à part. Leur démarche indique la présence de demi-dieux privilégiés ou maudits sur terre et permet de lire avec moins de réticence, comme le fait d'êtres autres, ce qui passe l'ordinaire ou le souffrable, l'amour funeste de Heide pour son violeur.⁹

Ils sont donc tous trois des êtres d'exception qui suivent une «marche enchantée»¹⁰ jusqu'à leur destin funeste ; leur portrait possède, d'ailleurs, les marques de la fatalité : «la beauté de son visage», nous dit le narrateur au sujet d'Albert, «toujours plus constamment pâle avait pris un caractère presque fatal. (...) dans les regards lancés de côté, le blanc pur qui se découvrait alors déconcertait comme le signal inhumain et brusque d'une divinité» (p. 17). Un commentaire du narrateur spécifie clairement la destinée d'Albert : être singulier, il est celui pour qui la découverte de la vérité, la connaissance va l'élever au niveau du sur-humain :

Telle était cette attirante figure, faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour en étreindre les plus exaltantes réalités. (p. 18)

Il en est de même pour Herminien : le caractère symbolique de ses traits annonce le viol de Heide :

Herminien étonnait par une singulière aptitude à percer à jour les mobiles les plus troubles de la conduite humaine. (p. 42)

⁷ *Ibid.*, p 165.

⁸ *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, p. 33.

⁹ *Le Chemin de personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 239.

¹⁰ Ces mots sont empruntés d'Anne Mortal, *ibid.*, p. 238.

(...) sa figure calme s'animait alors, son œil devenait lumineux, la fatigue physique restait sans prise sur ce corps d'acier (...) (p. 43)

Quelque puissance surnaturelle semble posséder ce personnage, dont l'œil voyeur et le corps possesseur en font un ange exterminateur. Il met en présence Heide et Albert pour jouir du jeu de la séduction. Herminien, dans son désir animal se démonise et pervertit le Graal, c'est-à-dire, Heide.

Ainsi, placée «au centre de ce foyer humain» (p. 44), que sont Albert et Herminien, Heide devient un objet menaçant, déclencheur de sensations et de sentiments étranges et destructeurs :

Dans les ténèbres de sa beauté comme projetée en dehors d'elle et qui l'entourait comme de voiles palpables, elle s'ensevelissait et renaissait sans cesse avec l'éclat d'une totale nouveauté, passant et repassant un seuil magique interdit aux hommes autant que le rideau à jamais inviolable d'un théâtre, et derrière lequel elle s'approvisionnait d'armes neuves, de poignards et de philtres, et d'impénétrables cuirasses. (p. 60)

Dans sa nudité elle apparaît transfigurée par le reflet du soleil et de la mer ; ainsi transcendée elle acquiert son statut de semi-divinité maléfique et doit accomplir son destin : «Sur la grève dévorée du soleil et d'où toute ombre était bannie elle fit courir des reflets sublimes». (p. 88).

Les personnages de Cocteau sont eux aussi : «trop beaux pour être vrais»¹¹ – trop fantasques, trop bizarres, trop excentriques, trop incongrus, trop exceptionnels, etc. – or, ils sont chargés de fantasmes bien réels : de ceux de leur créateur. L'élève Dargelos – représentation suprême de l'amour et de la mort – envahit tout l'univers romanesque et acquiert également une fonction d'ange exterminateur, de divinité maléfique. Source de désir inassouvi, ce personnage, pris au réel, hante la vie de Paul¹² :

Il l'aimait. Cet amour ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un mal vague, intense, contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste sans sexe et sans but. (p. 13)

¹¹ Bertrand du Chambon, *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 202.

¹² Sa réapparition sous la forme d'une femme, Agathe, est une transfiguration nécessaire pour que la perte des deux personnages principaux – Paul et Elisabeth – soit inévitable.

Cet amour sublimé, déclenché «des gestes de personne déplacée sur terre»¹³, exerce un pouvoir magique sur le personnage maladif : Paul. Terrassé par une boule de neige lancée par Dargelos, Paul entre dans une pré-mort qui symbolise l'amour impossible. Nous ne pouvons, en tout état de cause, qu'approuver Jean-Jacques Kihm, lorsqu'il nous parle de l'amour coctéen de la façon suivante :

C'est là comme un secret dissimulé par l'auteur derrière ses œuvres les plus visibles, (...). Partout Jean Cocteau a répété les dangers de l'amour et la supériorité de l'amitié.¹⁴

Cet amour éthéré, puisque jamais consommé, vit dans la faiblesse de Paul et le fera mourir par la main d'Elisabeth.

«La plus terrible des *Enfants terribles*»¹⁵ est prête à détruire quiconque traverse son chemin et aime Paul :

Elisabeth, lourde, légère, volante, comme si son peignoir eût environné ses chevilles du bouillonnement qui indique chez les primitifs les personnages surnaturels, suivait les couloirs, la tête vide. (p. 97)

Cet être, tout autant magnifique qu'impitoyable, se voue perfidement à son frère et secrète, ainsi, son amour incestueux, mais dès qu'elle sent cet amour menacé, elle se transfigure et conduit sa victime jusqu'à sa perte :

Il fallait poursuivre sa tâche. L'instinct savait en elle que les meurtriers frappent coup sur coup, ne peuvent pas reprendre haleine. Araignée nocturne, elle continuait sa course, traînant son fil, étoilant son piège de tous les côtés de la nuit, lourde, légère, infatigable. (p. 101).

Paul et Elisabeth ont des comportements étranges – elle cuisine des écrevisses en pleine nuit, ils volent pour le plaisir, ils s'empêtrant d'objets, ils maltraitent les amis, etc. –, néanmoins, ils sont aimés, sinon même vénérés par Gérard et par Agathe, ce qui les rapproche beaucoup plus des divinités tutélaires que des hommes.

Pauline de Théus, de Jean Giono, une vieille femme apparemment banale, est également un être exceptionnel par la force de caractère. Nous, qui la suivons dans sa

¹³ Bertrand du Chambon, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴ Cocteau, Paris, Gallimard, 1960, p. 91.

¹⁵ Ce jeu de mots est de Bertrand du Chambon, *op. cit.*, p. 205.

trajectoire jusqu'à la mort, nous sommes, tout comme Angelo, également pris d'affection pour ce personnage singulier, fait de passion dissimulée, d'une puissance extrême et d'une beauté physique surprenante. Cette «âme forte»¹⁶ envoûte par sa détermination, par son esprit combatif et par son obéissance à la passion :

Elle devait avoir à peu près soixante-quinze ans à ce moment-là, et quelquefois même elle dessinait elle-même le corps de la redingote qui devait l'habiller. La couturière avait beau s'écrier, elle soutenait son idée avec une obstination qui faisait enfin venir un peu de couleur précise à ses yeux et appelait son regard des lieux étranges qu'elle regardait d'habitude. Alors la couturière obéissait, et chaque fois, en fin de compte, c'était pour dire que Madame avait raison (car on l'appela toujours Madame, et à la troisième personne (...)). (p. 26)

Elle s'évade progressivement vers ces «lieux étranges» par des absences, jusqu'à ce qu'elle les rejoigne définitivement et disparaisse. Cette femme est un fantôme de chair qui joue à la vie par amour :

Si elle n'avait pas été également de chair – les fantômes sont des fantômes –, on aurait d'instinct relégué ma grand-mère, malgré tout notre amour pour elle (et le mien si brusquement passionné), dans les endroits de fantômes, c'est-à-dire dans des endroits dont on ne s'occupe que par surcroît. (...) Ces yeux avaient une âme très belle, très séduisante, très attirante, mais toujours occupée d'autre chose que de sur quoi l'œil posait son regard. (p. 48)

Cette clairvoyance en fait un être supérieur, aux frontières de la vie et de la mort, mais qui lutte, par la force de son âme, pour se maintenir en vie, bataillant contre l'abandon du corps.

Tandis que Pauline de Théus semble s'éloigner de la réalité vers d'autres contrées lointaines, vers un endroit où elle pourra rencontrer celui qu'elle a aimé, les personnages du *Quai des brumes* de Mac Orlan nous semblent être placés dans une réalité illusoire ou, pour être plus correcte, dans une mystérieuse apparence, c'est pourquoi leur vie ne peut qu'être illusoire.

Tout chez eux – relations sociales, humaines, sexuelles, sentimentales – est apparence et illusion. Mac Orlan choisit les hors-la-loi, les criminels, les inadaptés, les

¹⁶ Ces termes sont repris du titre même d'un de ses romans (Cf. *Ames fortes, Œuvres romanesques complètes*, vol. 5, p. 451.

femmes faciles pour dire le mystère de leur vie intérieure. Ilda Tomás considère, d'ailleurs, qu'ils sont «des créations irrégulières, inachevées» qui n'ont aucune «forme solide» et ne s'ajustent au réel¹⁷. Ces êtres romanesques sont, pour reprendre une affirmation de Cocteau, des «mensonges qui disent la vérité», des irréalités porteuses d'une signification cohérente qui, déchiffrée, révèle la destinée de l'homme. Le paraître se fait, chez Mac Orlan, parcours vers l'être :

«Rien n'existe autour de nous qui puisse nous éloigner de cette image insane que nous sommes, depuis la rose, en passant par Else et le bœuf, que des accessoires au service d'une masse de viande qui n'est elle-même qu'une infime partie d'une autre masse de viande encore plus épouvantable par son intelligence». (p. 34)

Ces personnages possèdent un mystère qui leur est inhérent et qui les rend bizarres aux yeux du lecteur ; or c'est précisément par cette bizarrerie qu'ils tendent à devenir réels.

La clé de la lecture du personnage greenien doit être recherchée dans le choc des contrastes entre la religion et la sexualité : le conflit entre le désir de pureté et l'éveil de la sensualité pousse Manuel au rêve et à l'hallucination. Incapable de mener à bout ses impulsions charnelles, sa révolte augmente et ses rêves deviennent obsessions fantasmatiques. Il n'accepte néanmoins pas cet échec et il «cherche à tromper l'odieuse lenteur de la vie en rêvant» (p. 142).

Manuel ne réussissant à surmonter les vicissitudes de la vie réelle, se plonge dans son carnet de notes où il donne libre cours à son imagination. Mais la prise de conscience de la faillite de son existence, le pousse à chercher, ailleurs, la réalisation des désirs manqués : il s'abandonne définitivement au rêve :

(...) ces rêveries occupèrent dès l'origine une place importante, car je me faisais scrupule de ne rien omettre et les aventures de l'esprit quand il bat la campagne (...) Jamais je ne m'endormais sans aller faire un tour, par l'imagination, du côté du château et il était bien rare que je ne revinsse pas sans quelque nouvelle et singulière histoire que je transcrivais le lendemain matin avec une fidélité absolue, me défendant d'ajouter un mot à ce que j'avais appris la veille, comme d'y modifier la moindre chose. (p. 143).

¹⁷ Cf. *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 212.

Ces rêveries sont, en fait, «de véritables visions, fulgurantes et instantanées»¹⁸ et la bizarrerie de ce personnage tient précisément à cette capacité d'intégrer une réalité autre et d'y participer «de corps et âme». La vision, nous dit Annie Brudo, «relève de l'hallucination (...)» où «le visionnaire cultive [ses] fantasmes»¹⁹ ; par conséquent, l'étrangeté de ce personnage découle de cette vie spirituelle qu'il se crée à partir de la vie réelle. Il se fait créateur d'un monde autre, ambigu et complexe.

Abel Tiffauges, perturbe plus encore le lecteur : il choque par l'acceptation de l'atrocité, par la permutation du bien en mal et par son désir de chair enfantine. Le professeur Otto Blättchen, le théoricien de la race du château de Kaltenborn, s'intéressant à l'onomastique, se penche sur le nom du personnage :

Il s'est persuadé que Tiffauges n'est qu'une altération de *Tiefauge*, et cache par conséquent une origine lointaine, mais d'autant plus vénérable. (...)

- Ce qui prouve, me dit-il, la pureté de votre sang, c'est que vous êtes encore porteur au plus haut point du signe particulier qui valut ce nom à votre ancêtre patronymique ; *Tiefauge*, c'est l'œil profond, l'œil enfoncé dans l'orbite. (...)

Mais l'autre jour il est allé plus loin encore. (...) Il a simplement ajouté une lettre à mon nom.

- Faites attention Herr Triefauge ! a-t-il dit.

Et je connais assez l'allemand pour savoir que *Triefauge*, ça veut dire œil malade, larmoyant, chassieux exactement ! (pp. 349-350)

Ces deux définitions germanisées du nom Tiffauges nous offrent deux visions antagoniques, mais complémentaires, du personnage principal : il est identifié à une figure légendaire, à un cyclope à l'œil grotesquement malade.

Par ailleurs, nous ne pouvons aucunement oublier que le choix du prénom, Abel, est également symbolique et suggère un personnage «nomade», «sans racine» (p. 371), sur qui on a versé le sang. En somme, Abel Tiffauges porte les marques de son destin même et il anticipe, d'ailleurs, sur sa fin en se souvenant des paroles de Jéhovah :

«Le sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. (p. 371)

¹⁸ Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, p. 115.

¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

Il porte en lui les malédictions du nom et le lecteur s'attendrait à ce qu'il essaie d'en déjouer le sort ; toutefois, il opte de suivre la voie du mal, de travestir les valeurs morales et d'entrer dans un monde où «*la pureté est opaque*» (p. 363). C'est par son parcours dans la perversion, par les atrocités commises au nom de cette pureté, qu'il aboutira à la vérité.

Nous avons donc, jusqu'ici, essayé de décrypter ce qui, chez les différents personnages à forme humaine, les rendait insolites, mystérieux, extraordinaires ou, tout simplement, incongrus ou pervers. Mais il nous reste, néanmoins, à découvrir un autre type de personnages qui surprend tout autant le lecteur, mais, cette fois, par sa bestialité-humaine ou par son humanité-bestiale.

2. Bestialité et humanité

Dans le conte «Le bœuf et l'âne de la crèche» de Jules Supervielle, la bête de somme, joue un rôle symbolique en incarnant l'angoisse de l'homme face au divorce établi entre l'être et les choses. L'auteur humanise cet animal, sans que celui-ci perde ses qualités animales. Il met donc en scène un bœuf qui a la faculté de penser, de la sensibilité, une vocation musicale, mais qui, tout en même temps, vit le cauchemar de son apparence :

«C'est vraiment très pénible de ne pouvoir s'approcher de ceux qu'on aime le mieux sans avoir l'air menaçant. Il faut toujours que je fasse attention pour ne pas blesser quelqu'un ; et pourtant ce n'est pas dans ma nature de m'en prendre, sans raison grave, aux personnes ni aux choses. Je ne suis pas un malfaisant ni un venimeux. Mais partout où je vais me voilà tout de suite avec mes cornes et je me réveille avec elles, (...) les deux dures sont là qui ne m'oublient pas. Et je les sens au bout de mes rêves au milieu de la nuit». (p. 23)

Il rêve donc de ne plus ressembler à «un rocher qui s'avance» (p. 31), puisqu'il est épris d'amour et de bonté. Cet animal pensant est la représentation même de l'abnégation, mais, son apparence extérieure, trompeuse, fait de lui un être agressif. Le questionnement métaphysique du bœuf, sur la dualité de son monde intérieur et du monde extérieur, aboutit à une cassure : le bovin, bien qu'il éprouve de la tendresse pour les hommes – qu'il considère merveilleux – est emmuré dans le silence, et cette impossibilité à dialoguer avec eux le conduit au désœuvrement ; il se laisse mourir. Ni véritablement animal, ni véritablement humain, le bœuf se trouve hors toute catégorie et peut être élevé au mythe :

en somme, cet animal est une forme discrète de dire le désespoir, le conflit sous-jacent à l'homme.

D'autres animaux envahissent l'univers réaliste magique supervieillesien : bien qu'ayant une fonction différente de celle du bœuf, ils participent tous au vaste bestiaire énigmatique qui marque présence au long du recueil de *L'Enfant de la haute mer*. Nous y trouvons des poissons, des chevaux, des chiens, un âne, des bêtes venimeuses, des félins, une girafe, un éléphant, un kangourou, une autruche, des oiseaux, etc. Tous ces animaux, soit, participent à l'histoire, soit, partagent l'inquiétude du personnage, parce qu'ils sont connaisseurs de la condition de l'homme. Toutefois, tous jouent le rôle de médiateurs entre le moi et le monde, l'homme et l'univers. Par exemple, dans le conte «Les suites d'une course», le conteur transgresse les limites du réel et métamorphose l'homme en un animal²⁰ pour faire surgir l'animalité de l'homme : un gentleman-rider se transforme en un cheval de trait et subit les mésaventures de sa nouvelle condition.

Nous n'allons pas nous arrêter longuement sur la présence du cheval magique dhôtelien – le cheval pie – et fourniérien, dans la mesure où nous reviendrons longuement sur leur fonction dans cette partie de notre travail, mais nous jugeons intéressant d'établir une distinction entre chacun d'eux, pour, par la suite, essayer d'effectuer un rapprochement avec le cheval tourniérien. Dans les deux premiers cas, le cheval va conduire le héros vers un ailleurs, il va lui faire franchir la frontière vers un monde autre. Néanmoins, le cheval pie dhôtelien est un animal enchanté, spirituellement supérieur à l'homme qui, dans le domaine de l'inconscient, participe, selon Claude Herzfeld, «d'un côté du surhumain démoniaque, de l'autre de 'l'infrahumain animal'»²¹. Il apparaît au héros pour le pousser à bouleverser l'ordre du monde, pour le guider dans sa quête vers un ailleurs. Cette figure

²⁰ L'intertextualité avec le texte de Kafka, *La Métamorphose*, est évidente : «(...) c'est dans la nuit même que Sir Rufus devint cheval. Un peu avant l'aube, il descendit l'escalier sans faire trop de bruit (...). Il réussit à gagner le bois où il se disposa à manger de l'herbe» (p. 91). «Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux» (Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1955, p. 5).

²¹ «Manifestation de l'esprit dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 59.

mythique et légendaire²² se laisse voir à Gaspard car ce dernier est, lui-même, un être hors du commun, tandis que les autres tendent à le rendre banal :

Il [Gaspard] se disait que sans doute c'était un cheval égaré, mais il semblait appartenir à ce monde bizarre qui suscitait l'indignation de Gabrielle et intriguait Gaspard lui-même. (p. 46)

Des gens de Lominval l'avaient aussi aperçu, mais ils ne s'y intéressaient nullement. «Un cheval de romanichels», disaient-ils sans penser plus loin. (p. 47)

Cet animal, au pouvoir extraordinaire, aux apparitions et disparitions miraculeuses, origine la fuite de Gaspard, lui permettant de devenir son coursier. Le cheval a fait irruption dans la vie de Gaspard, parce que celui-ci se sentait égaré dans le monde ; Claude Herzfeld considère que cet animal possède «des caractères qui reviennent psychologiquement à l'inconscient de l'homme : [il est doué] de clairvoyance (Jung)»²³. L'initiation de Gaspard passe, donc, par le cheval pie et la quête de l'autre monde unira l'être à l'animal.

De même, le cheval de Meaulnes – apparemment bien plus terrestre – le conduit également vers un ailleurs féerique. Tout comme Gaspard, le héros fourniérien est incapable d'accepter et d'assumer le réel, c'est pourquoi il s'enfuit à grand galop vers on ne sait trop où. L'itinéraire suivi par les deux héros s'avère difficile, puisque c'est l'animal qui guide la personne et non la personne qui guide le cheval. Grâce à ce dernier, Meaulnes fait le bond dans le paradis, dans le bonheur mystérieux ; mais, vu que ce bonheur est impossible à atteindre, lorsque Meaulnes repart à la recherche de ce paradis perdu, il ne le fait plus par l'intermédiaire du même animal. Lors des retrouvailles de Meaulnes et Yvonne, et pour symboliser la désillusion, la perte de l'illusion, du rêve, c'est-à-dire de l'enfance, le cheval est substitué par la bicyclette : «J'eus peine à suivre Augustin sur la route du Vieux-Nançay. Il allait comme un coureur de bicyclette. Il ne descendait pas aux côtes» (p. 159)²⁴. Le féerique est devenu matériel et même «Bélisaire», le cheval de la famille de Galais, n'est plus qu'un «vieux cheval blanc» (p. 162), qui symbolise la

²² N'oublions pas que, dans les romans de chevalerie, le jeune quêteur poursuit son chemin sur sa monture.

²³ *Op. cit.*, p. 67.

²⁴ Avec le film de Jean-Gabriel Albicocco, la valeur symbolique du cheval se perd. Par ailleurs, lorsque Meaulnes repart à la rencontre d'Yvonne, il utilise une charrette, conduite par des étrangers, de sorte que les retrouvailles semblent, ainsi, être voulues, forcées par les autres personnages.

dégradation même du bonheur passé. Meaulnes, maintenant initié à la vie adulte, comprend que le bonheur n'est pas de ce monde-ci et refuse de participer à la réalité.

Dans son processus d'initiation le personnage tournierien a également à sa disposition un cheval, auquel, symboliquement, il a donné le nom de «Barbe bleue». Tiffauges, possédé par le fantasme de fusion entre la violence et l'affectivité – représenté dans l'image de l'ogre²⁵ –, s'initie donc à la «phorie», en parcourant deux chemins inextricablement mêlés : celui du désir de puissance et celui du désir de possession. Plusieurs animaux croiseront son chemin lors de la quête et l'initieront à la phorie : les pigeons voyageurs, utilisés pendant la guerre, deviennent des porte-signes pour Tiffauges²⁶ dont il ne peut plus se séparer ; le cerf est également pour lui un animal phallophorique, puisque ses bois acquièrent une connotation phallique²⁷ ; mais, parmi tous ces animaux, le cheval est celui qui incarne le mieux le rituel de la phorie. «Barbe bleue» accompagnera, désormais, le personnage dans toutes ses expéditions de recrutement d'enfants pour la Napola. Ce cheval lui donne du plaisir, devient un double de lui-même :

(...) frottant et lustrant la robe de sa monture, c'était les modestes satisfactions du cirage de ses brodequins et de ses bottes qu'il retrouvait, mais élevées à une puissance incomparable. (...) c'était lui-même au fond qu'il pensait en consacrant tous ses soins à son cheval. (p. 299)

²⁵ La première apparition de ce mot se doit à la maîtresse de Tiffauges, Rachel, et le protagoniste prend le mot à la lettre : il s'accepte comme tel, dans la mesure où l'ogritude est un pouvoir surhumain qui lui permet d'être rangé dans la catégorie d'êtres imaginaires, aux pouvoirs surnaturels.

²⁶ «C'est ainsi que Tiffauges, portant un panier de quatre pigeons, prit place à l'arrière de la voiture le 17 juin au matin. Il avait choisi selon son cœur, pressentant qu'il ne reverrait jamais le colombier d'Erstein, le petit noiraud, le grand argenté et les deux jumeaux couleur de feuilles mortes» ; «Tiffauges écrivait un tout autre message destiné au sous-lieutenant Bertold : 'Mon cher lieutenant. Nous sommes prisonniers. Le blanc et les deux roux ont été assassinés par le colonel. Le noir a fait une longue course par grosse chaleur. Il faut qu'il boive, mais seulement de l'eau tiède, et comme il est un peu faible, donnez-lui deux pilules d'huile de foie de morue par jour. (...)'. Il y en avait ainsi deux pages serrées où se donnait libre cours toute la tendre sollicitude de Tiffauges pour ses porte-signes» (Cf. pp. 202 et 208-209).

²⁷ «Demeuré à l'écart avec Tiffauges, l'Oberforstmeister lui expliqua qu'une blessure quelconque – plomb de fusil, fil de fer barbelé, coup de dague – ou malformation congénitale d'un testicule se traduit fatalement par quelque faiblesse ou extravagance du bois du *côté opposé*. Ainsi, non seulement les bois des cerfs n'étaient rien d'autre en somme que la floraison libre et triomphale des testicules, mais, obéissant à l'inversion qui accompagne classiquement les symboles intensément chargés de signification, l'image exaltée qu'ils en donnaient était retournée, et comme reflétée dans un miroir. Que les bois fussent aussi littéralement d'essence phallique donnait à la chasse et à l'art de la vénerie un sens d'une inquiétante profondeur. Forcer un cerf, le tuer, l'émasculer, manger sa chair, lui voler ses bois pour s'en glorifier comme d'un trophée, telle était donc la geste en cinq actes de l'ogre de Rominten, sacrificateur officiel de l'Ange Phallophore» (p. 285).

Les leçons d'équitation ont, pour lui, «une portée phorique évidente», puisqu'elles tournent autour «du poids du cavalier et de sa répercussion sur l'équilibre du cheval»²⁸. Dans la chasse au cerf, «la persécution de l'Ange Phallophore par l'Ange Anal, le pourchas et la mise à mort d'Alpha par Oméga» (p. 304), émerveillent Tiffauges. Toutefois, cheval et cavalier atteignent l'apogée phorique lorsqu'ils enlèvent les enfants pour la Napola :

L'Ange Anal peut devenir en outre un instrument d'enlèvement, de rapt, et – le cavalier portant phoriquement sa proie dans ses bras – s'élever au niveau d'une *superphorie*. (p. 401)

Dans son rite superphorique, Tiffauges a substitué le cerf par l'enfant, parce que, «sur la ligne qui va de l'animal à l'homme», ce dernier se situe «au-delà de l'adulte et doit être considéré comme suprahumain, surhumain» (p. 414). Par conséquent, le lien qui se tisse entre Abel et Barbe-Bleue est la préfiguration même de la relation entre le personnage et Ephraïm : Abel abdique de la puissance et de la violence et, par amour, il devient «cheval d'Israël» pour transporter, sur ses épaules, un être pur et innocent, possédé par la vérité : le «Porte-étoile». Il atteint, donc, la connaissance.

Or, un autre animal, de l'ordre du merveilleux, était déjà apparu à Tiffauges, avant même le cerf et le cheval, pour participer à l'initiation de Tiffauges : fuyant du camp où il était fait prisonnier, il se réfugie dans une cabane isolée qu'il appelle Canada, en souvenir des «purs déserts neigeux et forestiers» (p. 230) évoqués par Nestor lors de ses lectures, lorsque apparaît l'Unhold, une bête qui «tenait à la fois du cheval, du buffle et du cerf» (p. 237)²⁹. Cet animal est un «des plus forts signes de l'alliance nouée entre la nature et lui [le personnage]», nous dit Serge Koster³⁰. En effet, dès qu'Abel découvre la cécité du «géant ténébreux» (p. 239), un pacte semble lier l'homme à la bête. A partir de cette rencontre, Abel va s'éloigner de l'humanité, parce qu'il se retrouve mieux dans la bestialité.

²⁸ Cf. pp. 301-302.

²⁹ Cet animal singulier est une créature composite qui possède les caractéristiques des futurs animaux qui vont croiser le chemin d'Abel Tiffauges. Et, bien que nous n'ayons pas parlé de la deuxième classe de ces animaux, du buffle, il apparaît également dans le récit, mais sous la forme d'aurochs : «C'est alors que se produisit une apparition (...). Sur la droite, trottant à vive allure au milieu des troncs ébranchés des sapins, accourait un troupeau de bêtes énormes, noires, velues comme des ours, bossues comme des bisons. Tiffauges reconnut des taureaux, sans doute, mais d'un type évidemment préhistorique, tels que les figurent les gravures rupestres néolithiques, des aurochs en somme, avec leurs cornes courtes comme des dagues et leur garrot bosselé par une crinière épaisse» (p. 271).

3. Objets magiques

Outre ces êtres animés, des objets merveilleux envahissent l'univers réaliste magique de ces différents écrivains. Ainsi, bien que les objets prolifèrent chez Alain-Fournier, nous avons choisi de porter notre attention sur ceux qui ont une fonction de dévoilement d'un monde autre. Meaulnes, arrivé au domaine, est invité à se déguiser pour pouvoir participer à la fête, c'est-à-dire que, d'une part, ces vêtements «d'il y a longtemps» le débarrassent de sa condition de paysan – en somme, de la réalité – et, d'autre part, ils servent de «*passport* mystique lui permettant de franchir le seuil de ce nouveau monde et d'y être agréé favorablement»³¹.

D'abord, il endosse un manteau au collet plissé par-dessus sa blouse d'écolier et il chausse des escarpins vernis³² : il cache, ainsi, son appartenance à la paysannerie pour être accepté par les autres. Ensuite, ayant gardé ses vieux vêtements, il s'habille en marquis³³, et se voit autre dans le reflet de l'eau. L'initié a été admis dans ce monde extraordinaire, c'est pourquoi il doit se débarrasser de toute marque du monde réel. Désormais, complètement transfiguré, il est prêt à atteindre la plénitude. Par le déguisement, Alain-Fournier procède à quatre catégories de dépaysement : spatial ; temporel ; social et spirituel.

Premièrement, Meaulnes, ainsi déguisé, atteint le cœur du domaine mystérieux et fait un saut dans le rêve ; deuxièmement, en substituant ses vêtements actuels par des vêtements d'antan, il bondit dans le passé ; troisièmement, il se métamorphose en marquis et quitte son statut social de paysan³⁴ ; enfin, la transformation physique aboutit à une transformation spirituelle, puisque le héros se trouve plongé «dans le bonheur le plus calme du monde» (p. 64). Se métamorphosant extérieurement, il se sent «un autre personnage» (p. 65)³⁵.

Rêve et réalité se sont confondus pour un moment, mais un de ces vêtements va voyager avec le héros, afin de témoigner de la présence de ce dernier dans le domaine

³⁰ Michel Tournier, Paris, Julliard, 1995, (Henri Veyrier, 1986), p. 149.

³¹ Robert Baudry, «Les valeurs symboliques du costume», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, p. 154.

³² Cf., p. 56.

³³ Cf., p. 52.

³⁴ Le processus d'initiation à un autre monde passe par la conquête d'un monde plus aristocratique, auquel Yvonne appartient.

étrange : Robert Baudry considère que le gilet de soie «atteste de la véracité de son intrusion dans cet autre monde»³⁶, c'est pourquoi il est indispensable à la quête du héros. Ce vêtement est un témoignage de sa présence dans cet autre lieu, de son aventure extraordinaire³⁷ et, par conséquent, c'est ce qui va pousser Meaulnes à vouloir retrouver la merveille perdue.

Dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais* le déguisement existe aussi, mais pour gérer l'ambiguïté : tout comme dans *Le Grand Meaulnes*, une jeune fille se déguise en garçon pour s'enfuir³⁸. Le caractère androgyne de ces personnages – Hélène et Valentine – se doit aux vêtements masculins qu'elles portent – Hélène étant vêtue d'un «pantalon gris, chemisette de laine» (p. 18) –, mais également à leur âge : adolescentes, leur sexualité n'est pas encore clairement définie et, par conséquent, leur tendre jeunesse prête facilement à confusion. Or, chez Dhôtel, le doute se maintient longtemps dans le récit et suscite le suspense, bien que de nombreux indices éparpillés dans le récit, attirent l'attention du lecteur : Gaspard se demande «Que lui voulait ce regard qui l'emplissait d'amour ?» (p. 27) ; puis il constate qu'«En vérité, le timbre de cette voix étouffée avait une douceur profonde» (p. 29) ; il observe que «La chevelure blonde lui tombait sur la nuque» (p. 39) ; il reconnaît que le jeune garçon «a[vait] une voix de fille» (p. 89) et constate que «Sa chevelure maintenant peignée avec soin pénétrait comme une lumière [ses] yeux et [son] cœur» (p. 91) ; enfin, il rêve, étrangement, d'une jeune fille (pp. 98-99). Ainsi, lorsque la vérité est dévoilée – Gaspard ayant entendu une conversation entre Parpoil et Monsieur Drapeur – ne sommes-nous pas grandement surpris de découvrir que le jeune adolescent est, en fait, une jeune fille :

³⁵ Michel Tournier, dans *Le Roi des Aulnes*, nous donne une idée bien proche de celle d'Alain-Fournier : «Les vêtements sont autant de clés du corps humain (...). C'est chaque fois une nouvelle version de leur personnalité qui est proposée» (cf. p. 410).

³⁶ *Op. cit.*, p. 162.

³⁷ Comme nous avons déjà pu le vérifier auparavant, des «trésors étranges», apportés en pleine salle de classe par Frantz, sont, eux aussi, révélateurs, d'une part, de la singularité même du personnage et, d'autre part, de son origine mystérieuse. (cf., p. 91.).

³⁸ Cf. l'épisode «Une apparition», lorsque la tante Moinel raconte son histoire à François, son neveu : «Qu'est-ce que je vois tout d'un coup devant nous, sur la route ? Un petit homme, un petit jeune homme arrêté, beau comme le jour, qui ne bougeait pas, qui nous regardait venir. A mesure que nous approchions, nous distinguons sa jolie figure, si blanche, si jolie que cela faisait peur!...» (p. 149) ; «(...) lorsque le cheval s'est arrêté... De près, cela avait une figure pâle, le front en sueur, un béret sale et un pantalon long. Nous entendîmes sa voix douce qui disait : ' Je ne suis pas un homme, je suis une fille. Je me suis sauvée et je n'en puis plus » (p. 150).

D'abord Gaspard avait cru que les hommes parlaient de la femme qui accompagnait l'enfant sur le bateau. Les derniers mots de Jacques Parpoil l'assuraient avec une certitude brutale que cet enfant à l'allure sauvage et aux beaux yeux était une fille. Comment ne s'était-il pas douté ? Et vraiment ne l'avait-il pas pressenti sans se l'avouer, surtout à ces moments où il se souvenait de ses yeux clairs ? L'enfant avait tout à fait l'allure d'un garçon et sa chevelure, plus longue qu'il ne convient, ne lui donnait pas un air de jeune fille. Ses lèvres, son front et tout son visage, malgré la beauté des traits, gardaient un accent farouche et sans douceur. Mais certainement les yeux trahissent une tendresse inconnue. (pp. 105-106)

Le déguisement que prit la jeune fille lança l'équivoque et donna au roman de Dhôtel un charme égalable à celui d'Alain-Fournier. Les personnages de ces deux auteurs se trouvent à la frontière de deux âges et le déguisement leur permet de dissimuler la réalité. Hélène, le personnage de Dhôtel, joue sur l'ambiguïté pour chercher l'absolu ; or, la vérité une fois découverte, le désir d'atteindre l'impossible, un pays sans nom, se trouve rehaussé.

Deux objets du *Roi des Aulnes* sont de grande importance, dans la mesure où ils font partie de la symbolique phorique : la voiture et l'appareil photo. La voiture, parce qu'elle est porteuse d'hommes, «anthropophore» est *phorique* par excellence» (p. 114) – tout comme l'instrument de l'écolier, la bicyclette³⁹ –. Mais le bonheur de Tiffauges n'est complet que lorsqu'il se fait accompagner d'un autre instrument merveilleux :

1^{er} mai 1939. Lorsque je divague par les rues dans ma vieille Hotchkiss, ma joie n'est vraiment complète que si mon rollei pendu en sautoir à mon cou est bien calé entre mes cuisses. Je me plais ainsi équipé d'un sexe énorme, gainé de cuir, dont l'œil de Cyclope s'ouvre comme l'éclair quand je lui dis «Regarde !» et se referme inexorablement sur ce qu'il a vu. Merveilleux organe, voyeur et mémorant, faucon diligent qui se jette sur sa proie pour lui voler et rapporter au maître ce qu'il y a en elle de plus profond et de plus trompeur, son apparence ! Grisante disponibilité du bel objet compact et pourtant mystérieusement creux, balancé à bout de courroie comme l'encensoir de toutes les beautés de la terre ! La pellicule vierge qui le tapisse secrètement est une immense et aveugle rétine qui ne verra qu'une fois – tout éblouie – mais qui n'oubliera plus. (p. 144)

³⁹ Cf. p. 125.

Dans ce magnifique paragraphe, la puissance symbolique de l'écriture tourniérienne déroute, dès lors, le lecteur. Ce qu'il appréhende, au départ, comme une simple «tare» – par le lien qui s'établit entre perversion et sexualité – est rapidement admise comme une forme singulière de dévoilement du monde. Jean-Bernard Vray explique, ainsi, la technique qui permet l'adhésion du lecteur : «L'important dans tous les cas, est d'entraîner insensiblement le lecteur à dériver pour entrer dans l'univers, dans la perspective du pervers»⁴⁰. Par la métaphore sexuelle de l'appareil photo, le lecteur est soumis à un vacillement de la raison et est soumis à l'influence du pervers. L'auteur installe donc Tiffauges dans «un monde immobile où se succèdent au propre et au figuré, révélation et fixation permettant de s'enfoncer dans le *négatif*, dans l'inversion maligne»⁴¹. Ainsi, le personnage se trouvant en extase phorique, la machine devient organe génital par lequel le personnage entre en possession de la vie pour la transformer en mort :

(...) il est clair que la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié. (...) La vie est là, souriante, charnue, offerte, emprisonnée par le papier magique, ultime survivance de ce paradis perdu que je n'ai pas fini de pleurer l'esclavage. L'envoûtement et ses pratiques exploitent déjà la possession mi-amoureuse mi meurtrière du photographié par le photographe. (p. 145)

Tiffauges «prend des photographies pour pérenniser»⁴² les enfants et pour pouvoir les «déguster» hors du temps. Il devient prédateur et proie en même temps puisque, selon l'opinion de Eeva Lehtovuori, «Le véritable objet du désir phorique de Tiffauges, sous le déguisement des objets multiples, est donc *lui-même* en tant qu'enfant»⁴³. En somme, toute recherche, de photographies d'enfants, d'animaux et, enfin, d'enfants – pour la Napola – n'est en fait que la quête de l'enfant Tiffauges lui-même.

Michel Tournier insiste donc sur l'opération mentale qui donne à l'être humain un autre regard sur les choses, alors que Julien Green, dans *Le Visionnaire*, met en relief le pouvoir magique des choses elles-mêmes. Bien que les objets jouent un rôle discret dans l'univers romanesque greenien, il est néanmoins certain que plusieurs d'entre eux établissent une mystérieuse correspondance avec les personnages : lorsque Manuel regarde

⁴⁰ «De l'usage des monstres et des pervers...», *Sud*, n° 61 (*Michel Tournier*), Marseille, Sud, 1986, p. 128.

⁴¹ Christiane Baroche, «De la clé de l'instant à la serrure du mythe», *ibid.*, p. 163.

⁴² Christiane Baroche, *ibid.*.

sa valise de moleskine noire, elle lui évoque le voyage, qui ne saurait tarder, vers la mort : «(...) on eût dit le bagage de quelqu'un qui était mort au loin (...) je lui voyais cet air qu'ont parfois les choses de transmettre un message, une dernière parole» (p. 213). Cet objet, connaissant le secret de la mort, se trouve mystérieusement lié au personnage et sert «d'interlocuteur dans un dialogue qui n'en est pas un, puisque c'est le personnage qui se parle à lui-même»⁴⁴. Une vieille complicité tragique semble donc être à l'origine de la correspondance entre Manuel et cet objet qui l'accompagne depuis des années.

Mais le caractère magique des objets greeniens, peut également provenir de leur fonction ambiguë, souvent à mi-chemin entre le symbolisme et l'animisme ; ainsi, le «chapeau alourdi de voiles» (p. 46) que Madame Plasse pose sur la table ne peut être retiré par personne, puisque, d'une part, il symbolise l'autorité terrifiante de cette femme et, d'autre part, il semble être animé d'un pouvoir occulte qui le rend véritablement dangereux :

Il était resté au milieu de la table, énorme, avec de larges bords plats et, à l'endroit du front, un ornement de jais facetté, pareil à l'œil d'un monstrueux insecte. Le funèbre objet s'enveloppait de son voile comme une seiche disparaît dans son nuage d'encre. Je [Marie-Thérèse] le regardai en silence, mais n'osai y toucher. Léontine s'en approcha timidement, prit peur et revint vers moi. (p. 48)

L'étrangeté peut, par ailleurs, surgir de la combinaison d'objets hétéroclites qui, illuminés par les rayons du soleil, semblent se mouvoir et former un décor fantasmagorique, comme dans l'épisode où Manuel entre chez M^{elle} Berthes :

Autour de moi le soleil éclairait un monde de bibelots, une centaine de petites tasses, toutes différentes, pendaient à des clous sous une double rangée d'assiettes ; plus bas, l'œil se perdait dans le foisonnement des petits guéridons inutiles, des chaises agrémentées de rubans de soie et sur lesquelles il ne fallait pas s'asseoir. Des photographies se bouscuaient sur la cheminée, au pied d'une potiche d'où sortait un bouquet de plumeaux bleus et rouges. Tous les abat-jour étaient drapés comme des danseuses. Cette confusion extraordinaire faisait penser à certains paysages sous-marins

⁴³ *Les Voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1995, p. 112.

⁴⁴ Brian T. Fitch, «Temps, espace et immobilité chez Julien Green *Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 97.

où la matière semble devenue folle, où la lumière se meut dans un riche et magique désordre. (p. 124)

Tout comme dans le roman de Julien Green, l'œuvre coctéenne est, elle aussi, empreinte d'objets quotidiens au relief inquiétant. Cocteau, inventeur de mondes insolites, associe des choses communément indissociables et en transmue d'autres ; ainsi, dans la chambre magique des *Enfants terribles*, trouvons-nous «un buste en plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches» (p. 21), des livres, des pages représentant tout aussi bien des vedettes de films que des assassins, du linge sale, des boîtes vides, un miroir. Les personnages n'ont de vie qu'entourés d'objets, c'est pourquoi il leur faut reconstituer leur chambre⁴⁵ ailleurs, avec les mêmes objets sacrés ; Paul recrée sa chambre, à l'hôtel, afin de revivre :

Cette enceinte ouverte en haut et participant à l'existence surnaturelle du lieu se peupla de désordre. Paul y apportait le buste de plâtre, le trésor, les livres, les boîtes vides. Le linge sale s'entassait. (...) On revivait. On dressa les camps. (p. 91)

Cette chambre-sanctuaire doit être respectée et vénérée par celui qui y entre, c'est pourquoi Gérard et Agathe participent également au désordre. Ce bric-à-brac participe donc à l'action et conduit à la mort. D'ailleurs, le vol d'objets qui ne servent à rien, auquel se prêtent les personnages, n'a-t-il pas pour seul mobile le désir de «mourir de peu» ?

Ces objets, parce qu'ils ont un pouvoir surnaturel, charment les personnages pour les conduire à la mort ; ainsi, Paul s'entoure-t-il d'objets symboliques avant de s'endormir : des «bandelettes», des «nourritures», des «bibelots sacrés» (p. 56) accompagnent le dormeur jusque «chez les ombres» (p. 56). Le personnage semble suivre les rites funéraires égyptiens et transforme son lit en un sarcophage – le narrateur ne nous laisse, d'ailleurs, aucun doute : «Il faisait plus que se coucher, il s'embaumait» (p. 56).

Mais c'est dans le trésor, «dont la valeur matérielle est négligeable, mais dont la puissance spirituelle est fondamentale»⁴⁶, que doit être recherché l'accessoire aux pouvoirs maléfiques : la photo de Dargelos, qui est là pour garantir la destinée de Paul. Gérard

⁴⁵ La chambre, comme lieu d'intimité, joue un grand rôle dans le théâtre de Cocteau et, plus particulièrement, dans *La Machine infernale*. Nous la retrouvons, par ailleurs, dans la plupart de ses œuvres littéraires et cinématographiques telles que : *La Voix humaine*, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *L'Aigle à deux Têtes* *Orphée film*. La chambre, comme symbole de l'amour pervers, interdit, que nous trouvons dans *Les Enfants terribles*, nous la retrouvons dans *Les Parents terribles*.

Mourgue comprend, ainsi, la portée surnaturelle de cet objet : « Telles sont les ‘machines’ infernales, principe des hommes qu’une gorgone a pétrifiées, piège gigantesque prêt à se refermer sur un signe du destin »⁴⁷. La magie noire a donc laissé ses traces : la boule de neige – phénomène naturel – qui a atteint Paul en pleine poitrine, se maintient en état latent par une intervention surnaturelle – sous la forme d’une photographie –, avant de se transformer en une boule de poison qui donne la mort. Le passage du blanc de la neige au noir du poison symbolise le passage de la mort symbolique – un jeu d’enfants – à la mort réelle – un crime d’adulte.

Beaucoup d’autres objets peuplent l’univers romanesque, théâtral⁴⁸ et cinématographique de Cocteau. Pour s’en tenir au seul domaine cinématographique, nous vérifions que la boule de neige de Dargelos effectue un voyage, puisqu’elle est « lancée dans le roman des *Enfants terribles*, elle traverse le *Sang d’un poète* et revient aux *Enfants terribles*, filmés cette fois. Même chose pour la plongée dans le miroir, qui du *Sang* à *Orphée* tisse un lien entre les films, réactivant les statues, les boxeurs noirs, les bras candélabres »⁴⁹. L’invisible prend forme dans la poésie de cinéma : il « est un miroir tourné vers la conscience de soi dans ses plis », nous disent Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne⁵⁰ au sujet de *La Belle et la Bête*⁵¹, c’est pourquoi la glace apparaît aussi dans le *Sang d’un poète* et dans *Orphée*. Ce miroir permet au poète d’entrer dans le monde du

⁴⁶ Pierre B. Gobin, *Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, 1974, pp. 48-49.

⁴⁷ Cocteau, Paris, Editions Universitaires, 1990, p. 45.

⁴⁸ Comme la boule de neige, beaucoup d’objets sont utilisés comme signes prémonitoires dans le théâtre coctéen et nous essaierons de donner l’exemple de la pièce *La Machine infernale* : la chambre de Jocaste, lieu de convergence entre le passé et le présent, entre la naissance – symbolisée par le berceau – et l’inceste – symbolisé par le lit conjugal. En somme, un déterminisme maléfique pèse sur Œdipe, puisque tous les objets qui l’entourent (« un large lit couvert de fourrures blanches », « une peau de bête », « un berceau » et « un miroir mobile de taille humaine ») (cf. *La Machine infernale*, Paris, Grasset, 1934, p. 83) jouent un rôle déterminant dans le destin des personnages principaux, mais deux d’entre eux semblent posséder une âme maléfique : l’écharpe – n’oublions pas que nous la retrouvons agissant dans *Les Enfants terribles* – et la broche de Jocaste sont directement liés à l’étranglement et à la cécité et apparaissent, dès lors, comme des instruments créés par les dieux pour la destruction de l’homme. Dans une de ses répliques, Jocaste exprime clairement la fonction que jouent les objets : « On me laisse avec des objets qui me détestent, qui veulent ma mort » (cf. p. 26). Un autre objet qui ouvre et clôt la pièce, les escaliers, participe à l’intensité dramatique, dans la mesure où il conduit à la vérité, à la connaissance.

⁴⁹ Philippe Azoury, Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, Paris, Editions du cinéma / Editions du Centre Georges Pompidou, 2003, p. 21.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁵¹ Cf. le rôle du miroir de la Bête et des glaces d’*Orphée* dans les films de Cocteau (*La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1946 et *Orphée*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1950).

fantasme⁵², mais, contrairement à celui de Narcisse, il ne renvoie pas le reflet d'une seule image, il donne à voir l'au-delà en «négatif».

Fréquemment, donc, personnages et objets énigmatiques, habitent l'univers réaliste magique ; gestes et attitudes insolites altèrent les données logiques du lecteur ; souvent, aussi, les événements eux-mêmes sont cause de béatitude et de surprise. Certaines des œuvres que nous avons étudiées confrontent le lecteur à un phénomène, à un événement incongru, tandis que les éléments culturels qui participent à la diégèse sont réalistes. Le narrateur nous fait pénétrer dans un monde absurde et cherche à nous le faire partager.

4. Des situations incongrues

Ainsi, chez Marcel Aymé, nous sommes confrontés à : un décret qui, pour «assurer un meilleur rendement de l'élément laborieux de la population», entre en vigueur afin d'ordonner «la mise à mort des consommateurs improductifs»⁵³ ; «un accord international» qui, pour délivrer «les peuples du cauchemar de la guerre» fait avancer le temps de dix-sept ans⁵⁴ ; la légende d'une vieille fille dévote et pieuse qui n'a pas le droit au Paradis, alors que son neveu, un être maléfique, y accède directement⁵⁵ ; l'histoire d'un percepueur qui décide de prendre des femmes pour le fisc⁵⁶ ; la situation d'un huissier qui, ayant été condamné à l'enfer par saint Pierre, est conduit auprès de Dieu, afin d'obtenir un sursis et d'être renvoyé sur terre pour se ressaisir ; une adaptation du conte «Le petit poucet» de Charles Perrault où le réel surplombe la fantaisie originale⁵⁷.

Le merveilleux tient une place essentielle dans toutes ces nouvelles parce que l'auteur considère que les adultes en ont besoin pour se soigner de certaines inquiétudes métaphysiques qui les tourmentent. Les événements étranges sont présentés avec une simplicité qui vise l'adhésion du lecteur : les précisions fixent solidement le récit sur le monde concret, de manière à ce que nous acceptions la suite comme étant tout à fait

⁵² Tout comme le poète qui a besoin de sa plume pour noircir des pages blanches qui deviendront, dès lors significatives ; tout comme le réalisateur, qui a besoin de la caméra, pour faire voir l'invisible ; les personnages utilisent des gants pour percer le miroir et atteindre l'autre côté de la réalité (cf. *La Belle et la Bête* et *Orphée* films).

⁵³ Cf. «La carte».

⁵⁴ Cf. «Le décret».

⁵⁵ Cf. «Légende poldève».

⁵⁶ Cf. «Le percepueur d'épouses».

⁵⁷ Cf. «Les bottes de sept lieues».

naturelle. Nous ne nous étonnons plus alors que Jules Flegmon tombe dans la mort tout aussi naturellement qu'il revit ; qu'un écrivain, ayant fait un saut de dix-sept ans dans le temps, retrouve son dernier livre achevé et constate qu'il en avait écrit douze autres ; qu'un percepteur soit promu pour avoir encaissé des épouses en faveur du fisc⁵⁸. L'auteur maintient la crédibilité jusqu'à la fin du récit, afin que le merveilleux soit contrôlé et que le monde réel puisse être identifié. Mais, puisque nous avons déjà amplement abordé l'insolite dans l'œuvre ayméenne, nous préférons laisser à Jacques Teynier, dans son étude «Regards sur l'œuvre», le soin de nous aider à comprendre le processus imaginaire ayméen :

Nous ne nous promenons pas, comme dans certains contes de fées, de miracle en miracle. Si la donnée est insolite, elle développe ses conséquences jusqu'au bout, dans un cadre des plus réels, avec une logique absolue et sans défaillance. L'auteur semble même se borner à regarder et à analyser, avec une exactitude matérielle, une finesse psychologique, un sens des nuances merveilleusement présents. La réalité vacillera sans doute, mais nous sommes bien dans le monde de la réalité.⁵⁹

Beaucoup de rapprochements peuvent être établis entre les nouvelles de Marcel Aymé et les contes de Jules Supervielle. De fait, dans *L'Enfant de la haute mer*, le lecteur est, lui aussi, pris au piège par des récits énigmatiques, où des faits sont irréels : il est ému par la souffrance d'une petite fille qui vit seule dans un village à la surface de la mer⁶⁰ ; il se laisse mener par les pensées d'une jeune inconnue qui s'est noyée dans la Seine⁶¹ ; il entre dans le monde-reflet des Ombres des anciens habitants de la terre et partage leur découragement⁶² ; il est pris au rets du charme du visage brûlé de l'indien Rani⁶³ ; il accompagne la métamorphose de Sir Rufus Flox en cheval et à son retour à l'état d'homme⁶⁴.

Supervielle ne prétend pas non plus céder à l'insolite pour l'insolite – il refuse, d'ailleurs, l'abstraction –, il ambitionne surtout de confondre le monde extérieur et le

⁵⁸ Nous ne pouvons nous empêcher de penser à l'intrigue de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, où l'insolite et le dérisoire règnent également dans cette histoire où la cécité déclenche le chaos politique et social (Lisboa, Caminho, 1995).

⁵⁹ Cette étude se trouve en fin de l'œuvre Marcel Aymé, *Le Passe-muraille*, Paris, Gallimard, 1943, p. 258.

⁶⁰ Cf. «L'enfant de la haute mer».

⁶¹ Cf. «L'inconnue de la Seine».

⁶² Cf. «Les boiteux du ciel».

⁶³ Cf. «Rani».

monde intérieur, afin de susciter l'émerveillement qu'il éprouve, lui-même, devant le monde, les choses et les hommes. Comme auteur qui s'étonne de tout ce qui l'entoure, il fait de son écriture le «miroir *enchanté*, dont la surface, au lieu de réfléchir passivement la réalité instituée, nous invite au contraire à nous défier de sa limpidité. Il nous faut descendre en d'obscures profondeurs, jusqu'à nous rapprocher de 'ce centre mystérieux où bat le cœur même de la poésie'»⁶⁵.

Désinvolture, humour, parodie, ironie, grotesque, autant de moyens pour rappeler au lecteur que les événements narrés sont empreints d'une rêverie métaphysique qui relève d'une dialectique bien particulière : ces nouvelles et ces contes reposent sur une équivoque que la narration n'essaie aucunement de résoudre : serait-ce que tous ces événements irréels ou surnaturels ne disent pas la réalité même ?

Comme nous allons essayer de le démontrer, certains des personnages – apparemment ancrés dans la réalité – ne s'encadrent néanmoins pas dans le monde quotidien et banal, et cherchent à découvrir ce qui se trouve derrière l'apparence. Cette découverte – souvent d'origine initiatique – déclenche une transfiguration de la réalité et pousse le lecteur à chercher les repères qui lui permettront de recréer ce monde autre que le sien.

Parmi les œuvres que nous avons choisies de placer dans cette tendance complexe qu'est le réalisme magique, cinq d'entre elles présentent des échos, des merveilleuses quêtes médiévales : *Le Grand Meaulnes*, le récit «Ce qui aurait pu être» du *Visionnaire*, *Au château d'Argol*, *Le Pays où l'on n'arrive jamais* et *Le Roi des Aulnes*⁶⁶. Toutes semblent

⁶⁴ Cf. «Les suites d'une course».

⁶⁵ Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli», t. II : Une autre connaissance*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15.

⁶⁶ Robert Baudry inclut Alain-Fournier, Jean Giono, Jean Cocteau, André Dhôtel et Julien Gracq, parmi les auteurs contemporains qui se sont inspirés de la légende du Graal. Ainsi, nous dit-il au sujet du *Grand Meaulnes* : «Et, quand il écrit son *Grand Meaulnes*, que veut d'autre notre Alain-Fournier, sinon proposer une sorte d'écho aux merveilleuses quêtes médiévales ? De fait, son héros paraît bien comme un cadet – on voudrait dire : 'un jumeau tardif ? – de Perceval. C'est à la quête de ce dernier que s'apparente l'aventure du *Grand Meaulnes*» (*Graal et littératures d'aujourd'hui*, Rennes, Terre de Brume Editions, 1998, p. 77). Il dit également que Giono, aussi, «aimait la matière de Bretagne et les romans de la Table Ronde. (...) [et que] c'est directement de Chrétien de Troyes qu'il va s'inspirer» (*ibid.*, p. 181) pour écrire *Angélique*, *Angelo* et que des évocations peuvent même être retrouvées dans le roman *Mort d'un personnage* (*ibid.*). Bien qu'il ne soit jamais question des *Enfants terribles*, Robert Baudry, mentionne également une pièce de Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, comme variation où «la plupart des motifs qui composent la *Vulgate* de la légende» (*ibid.*, p. 99) ont été gardés. En ce qui concerne André Dhôtel, son roman *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, fait partie d'autres romans qui «narrent d'habitude l'aventure d'une quête» (*ibid.*, p. 200), ou, plus précisément, «la quête d'un site ou d'un domaine extraordinaire» (*ibid.*).

tenir d'aventures extraordinaires de jeunes gens à la recherche d'un idéal. Ils quittent leur milieu familial, leur environnement campagnard ou citadin⁶⁷ ; ils courent routes, forêts, monts et vallées ; ils traversent ruisseaux, rivières ou mer⁶⁸ ; ils s'égarer, puis arrivent à un endroit inconnu où des tours d'un château pointent au-dessus des arbres ou une forteresse émerge abruptement d'une nature hostile⁶⁹. Ils font la connaissance de la Merveille – être ou objet –, ils la posséderont et le bonheur semble leur être garanti ; mais tout finit par leur échapper⁷⁰.

Yvonne, Marie-Thérèse (ou la vicomtesse), Heide, Hélène (ou Jenny) et Ephraïm : quatre figures féminines et un enfant pour incarner le Graal ; Meaulnes, Manuel Albert, Gaspard et Tiffauges : cinq personnages masculins plus ou moins décalqués sur Perceval –

Evidemment, l'œuvre de Julien Gracq ne pouvait être oubliée, dans la mesure où sa pièce de théâtre, *Le Roi pêcheur*, est allée puiser dans le mythe médiéval. Notre roman, *Au château d'Argol*, apparaît également cité : il reprend, selon Baudry, le «château enchanté par la menace des armes du Roi Pêcheur» (*ibid.*, p. 113) ; on y retrouve «le *leitmotiv* lancinant des *Gastes Pays* désolés du conte de Graal» (*Ibid.*). Or, Robert Baudry ne fait qu'une allusion rapide à Michel Tournier, et plus précisément à «Tristan Vox» du *Coq de bruyère : Contes et récits* (Paris, Gallimard, 1978, pp. 113-138) et ne fait aucune référence au *Visionnaire* de Julien Green. Sans doute parce que ces deux derniers auteurs partent de personnages qui ne sont, en fait, que des anti-héros, aux obsessions perverses, dont le parcours jusqu'à la révélation est marqué par la négativité.

⁶⁷ Meaulnes et Gaspard vivent dans un milieu campagnard, le premier est orphelin de père et le deuxième est élevé par une tante qui l'a pris à sa charge. Il nous est dit, au sujet d'Albert du *Château d'Argol*, qu'«Il était le dernier rejeton d'une famille noble et riche, mais peu mondaine, et qui très tard et jalousement l'avait retenu entre les murs solitaires d'un manoir écarté de la Province» (p. 15) ; par conséquent, en quittant son milieu familial, où il avait été protégé, il se lance dans une quête qui aboutit à une connaissance supérieure. Tiffauges, contrairement aux autres personnages, vit à Paris et nous ne lui connaissons aucun lien de sang ; il semblerait donc que le chemin parcouru jusqu'au château de Kaltenborn correspond à la recherche d'un absolu affectif qui aboutit à la découverte de la vérité : «Abreuvé d'horreur, Tiffauges voyait ainsi s'édifier impitoyablement, à travers les longues confessions d'Ephraïm, une Cité infernale qui répondait pierre par pierre à la Cité phorique dont il avait rêvé à Kaltenborn» (pp. 478-479). Manuel vit en province et il est orphelin ; au soin, lui aussi, d'une tante autoritaire, sa maladie le pousse à chercher, par le rêve, la réalisation de toutes ses obsessions, afin d'atteindre le seul bonheur possible : «(...) pour m'enfuir et changer ma destinée, j'étais prêt à courir n'importe où, et que toute route m'était belle qui conduisait hors de ce monde (...) ; et c'était à vrai dire dans un étrange paradis que j'allais demander le rafraîchissement promis à ceux qui peinent» (pp. 143-144).

⁶⁸ La nature est un labyrinthe dont l'issue est difficile à découvrir ; elle est pleine d'obstacles à surmonter, de phénomènes étranges à déchiffrer. Dans le *Visionnaire*, le personnage est immédiatement placé dans le château et le parcours initiatique s'effectue entre couloirs et pièces obscures.

⁶⁹ «(...) il aperçut, enfin, au-dessus d'un bois de sapins, la flèche d'une tourelle grise» (*GM*, p. 48) ; «(...) la masse entière du château sortit des derniers buissons qui la cachaient» (*CA*, p. 22) ; «Derrière les palmiers s'élevaient les bâtiments d'un énorme château» (*POAJ*, p. 160) ; «Sur un tertre de blocaille morainique qui semblait gigantesque dans ce pays plat, Kaltenborn dressait sa silhouette massive et tabulaire. (...) Il poussa son cheval dans son chemin qui montait en lacets vers le château. (...) C'était une citadelle rude (...)» (*RA*, pp. 308-309) : «(...) nous apercevions au loin les tours de pierre grise entre les arbres dénudés» (*V*, p. 14).

⁷⁰ Meaulnes atteint un domaine mystérieux et y découvre une jeune fille dont il s'éprend ; Albert, une fois dans le château, fait la connaissance d'une jeune femme, Heide, symbole de l'absolu ; Gaspard découvre le

ce sont d'humbles initiés qui subissent la magie et en captent naturellement le message. Mais d'autres signes jalonnent les textes de part et d'autre qui nous permettent d'étayer des parallèles entre ces romans et le récit initiatique. Tout d'abord, nous retrouvons, dans chacun d'eux, le motif de l'aventure, qui revient incessamment dans *Le Grand Meaulnes*, dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais* et, sous une autre forme, dans *Le Visionnaire*, *Au château d'Argol* et *Le Roi des Aulnes*. Ensuite, la question, qui aurait nécessairement dû être posée par le héros pour l'éclairer, reste également sous silence : Meaulnes finit par ne jamais demander quel est cet étrange domaine où il se trouve :

- Est-elle aussi jolie qu'on le dit, la fiancée de Frantz ?

Elles le regardèrent interloquées. (...)

Meaulnes, avec précaution, allait poser d'autres questions, lorsque parut à la porte un couple charmant (...) ⁷¹

Manuel tait son amour inassouvi pour Marie-Thérèse :

Où donc était ma résolution de ne plus penser à elle ? Assis à ma place ordinaire et mon livre entre les mains, je la voyais aller et venir devant moi, désœuvré, ne sachant que faire de son temps, ni d'elle-même, de ce que sa mère appelait «son grand corps bête». Chose étrange, cette expression m'émouvait. (...) Il me semblait, en effet, qu'en prononçant ces mots, on ôtait ses vêtements à Marie-Thérèse et que le corps dont il était question apparaissait tout à coup. ⁷²

Albert ne pose pas, non plus, la question qui lui brûle les lèvres :

Quelque effort que fît Albert pour élucider les rapports – de lui jusqu'à ce jour totalement insoupçonnés – qui pussent exister entre Herminien et Heide, et expliquer cette double visite, ceux-ci lui restèrent indéchiffrables. ⁷³

Gaspard, lui, évite de s'interroger sur ce qui est au-delà du village, bien qu'il y songe constamment :

grand pays et se trouve uni à Hélène ; Tiffauges protège Ephraïm et découvre la vérité ; et Manuel atteint son désir le plus absolu avec la vicomtesse.

⁷¹ *GM*, p. 60.

⁷² *V*, pp. 105-106.

⁷³ *CA*, p. 58.

(...) était beaucoup trop occupé par les nécessités de son travail pour attacher importance à des rêveries qui ne faisaient que traverser son esprit.⁷⁴

Et Tiffauges effectue un voyage dans le monde de la perversion, sans jamais mettre en cause l'ordre établi ; mais, en fait, il progresse vers la vérité :

Et Tiffauges reconnut aussitôt l'inversion diabolique de son rite d'exhaustion totale qui s'accomplissait dans le dénombrement amoureux de tous ses enfants. Dès lors, le rôle des dobermans concentrationnaires, dressés à pourchasser et à déchiqueter à mort les détenus, ne lui sembla plus qu'une touche presque légère, destinée à parfaire la monstrueuse analogie, cette *contresemblance* qui était son enfer personnel.⁷⁵

La légende du Graal – avec ou sans la vigueur wagnérienne – revit avec ces cinq romanciers ; elle envahit ces récits réalistes magiques parce qu'elle possède une puissance d'envoûtement qui séduit la sensibilité de l'homme de tous les temps. Ces écrivains se sont laissés séduire par bon nombre de motifs mythiques du Graal et s'y sont inspirés pour donner au quotidien une atmosphère magique et ésotérique qui dévoile un monde nouveau. Meaulnes, Manuel, Albert, Gaspard, Tiffauges sont des protagonistes réalistes magiques, puisqu'ils possèdent un point commun que Michel Dupuis et Albert Mingelgrün considèrent essentiel pour pouvoir être envisagés comme tels :

(...) le réaliste magique (...) serait au premier chef un individu capable de jeter un regard de nature littéralement extra-ordinaire sur une réalité objectale initialement neutre et passive, mais néanmoins ouverte à l'exploration et candidate à un déchiffrement, à une lecture enrichissante. Quant à l'expérience du monde ainsi obtenue, elle déboucherait presque invariablement sur des valeurs essentielles, de caractère déterminant : (...) elle donnerait accès à un savoir métaphysique portant sur la structure de l'être, les lois universelles régissant la nature et l'humanité, son histoire et sa destinée, ses grands fantasmes collectifs, etc.⁷⁶

Bien d'autres signes-repères pourraient être mentionnés, mais la liste n'en serait pas moins inépuisable, c'est pourquoi nous n'avons aucunement cherché à en fournir un

⁷⁴ POAJ, p. 17.

⁷⁵ RA, pp. 476-477.

⁷⁶ Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, «Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 219.

tableau exhaustif, mais, plutôt, à rendre certains d'entre eux déchiffrables aux yeux d'un lecteur intéressé.

Comme nous avons pu le constater jusqu'à présent, les personnages, soit parce qu'ils sont de l'ordre du sur-humain ou du surnaturel, soit parce qu'ils sont des magiciens ou des voyants, nous soumettent à l'expérience de la découverte d'un monde autre, tout en même temps identique et dissemblable de celui que nous connaissons. Le lecteur, une fois manipulé, une fois enchanté, passe donc du réel à l'illusoire, de la réalité au rêve, et vice-versa, sans aucune méfiance et sans aucune restriction et finit même par participer à la découverte du monde qui se trouve dissimulé derrière celui des apparences.

II. LA FUSION ENTRE LE REVE ET LA REALITE

1. Comment «la difficulté d'être» gère la fuite dans le rêve

Les auteurs que nous venons d'envisager comme réalistes magiques – de Pierre Mac Orlan à Michel Tournier – sont, évidemment, loin de s'appuyer sur le même programme, sur les mêmes fondements théoriques ; nous estimons, toutefois, que ces écrivains à part entière possèdent, comme nous avons déjà pu le constater, des traces communes qui nous permettent de les situer dans la démarche réaliste magique : tous partent d'une réalité palpable, objectale et tous y introduisent l'insolite, l'inconnu pour dire leur représentation du monde, de l'univers. Massimo Bontempelli défendait cette opinion lorsqu'il soutenait que l'art devait être un «acte de magie» :

Ce que vous appelez extravagance n'est qu'une réalité exaspérée ; c'est déplacer un coin de la surface de la réalité pour vous faire voir la réalité plus profonde. Cela voudra dire retrouver le sens du mystère et l'équilibre entre le ciel et la terre.⁷⁷

Par l'imagination, l'écrivain réaliste magique féconde le monde réel, il l'enrichit en en bouleversant les lois à son gré. Parce qu'il s'établit un rapport dialectique entre le monde extérieur et la conscience, celui-ci soumet le réel à une interprétation où la subjectivité est promue, où la vision est subordonnée aux fantasmes de l'inconscient.

L'œuvre se développe, ainsi, entre deux réalités : l'une sociale, historique ou populaire, où les personnages parlent à la façon d'une région, d'une classe sociale, d'un âge, d'une époque ; l'autre magique, mystérieuse, transcendante. Le narrateur doit être en mesure de deviner ce qui se trouve au-delà des apparences et de le dire par le langage. L'auteur réaliste magique part donc de la réalité visible, mais, par manipulation magique, il la trouble et lui donne l'apparence d'une réalité seconde, très proche du rêve. Il nous donne sa vision subjective. Le véritable récit réaliste magique est celui où se fusionnent ces deux mondes : celui du rêve et de la réalité, du sujet et de l'objet, de l'esprit et de la matière, formant, ainsi, un univers indivisible, empiriquement injustifiable, mais cohérent à l'échelle spirituelle.

Chacune de ces œuvres part de données concrètes, immédiates, du réel quotidien ou, tout au moins, du connu, et, comme lecteur, nous éprouvons le sentiment d'appartenir à ce monde ; mais, bien rapidement, nous nous apercevons que nous avançons dans un univers poétique où le langage s'efforce de suggérer le côté caché, invisible des choses et des êtres et nous participons au dévoilement de cette réalité autre.

L'enjeu de ces œuvres réalistes magiques se trouve, par conséquent, dans la nature même de la réalité. Bien que la description du monde, chez ces auteurs, soit différente, ils le réécrivent tous par la mémoire pour le transformer, pour le réajuster selon leur sensibilité. Ils choisissent la magie, l'étrange, pour montrer, pour esthétiser cette nouvelle réalité et ils y véhiculent leurs émotions, leurs opinions, leurs espoirs/désespoirs, afin de mériter l'approbation du lecteur.

⁷⁷ «Caravane immobile. Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de '900'», 900. *Cahiers d'Italie et d'Europe*, n° 1, La voce, 1926, p. 175. Cette revue, dirigée par Massimo Bontempelli et Curzio Malaparte, possède des textes de Mac Orlan, Soupault, Solari, Joyce, Goll, Nino Frank, et des dessins de Oppo, Conti, Lydis et Rosai.

Ces œuvres mettent toutes en scène un protagoniste qui, ne s'encadrant pleinement dans le monde quotidien et banal, cherche à découvrir, sous l'apparence des choses, un sens profond et inaccessible. La découverte – souvent d'origine initiatique – modifie amplement la façon dont il se représente la réalité et le lecteur doit s'y adapter et maintenir tous ses sens en éveil pour sortir du labyrinthe mystérieux où le personnage l'a placé.

L'émerveillement que nous conservons lors de la première lecture de deux de ces œuvres, *Le Grand Meaulnes* et *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, semble tenir des aventures extraordinaires de jeunes adolescents qui sont à la recherche d'un absolu. Mais dès que nous procédons à une lecture plus intellectualisée, nous découvrons que cette impression naît des lignes et des blancs du texte lui-même. Ces deux récits nous conduisent du visible à l'invisible et nous font comprendre que sous l'apparence se trouve la vérité.

Déjà Baudelaire nous disait : «Le rôle d'un poète est celui d'exprimer une réalité spirituelle, d'illuminer les choses avec son esprit et d'en projeter le reflet sur les autres esprits»⁷⁸. Alain-Fournier et André Dhôtel – et, communément, les autres auteurs sur lesquels porte notre étude – surent voir derrière les apparences, ils surent être voyants et réussir à pénétrer le monde intelligible pour découvrir les secrets de la vie.

Lors d'un jugement qu'il porte sur Claudel, Alain-Fournier essaye, très tôt, de définir la valeur symbolique du langage :

Le monde pour lui est un texte, un livre de symboles (...) Mais il se distingue des primitifs en ce sens, qu'il ne décide pas arbitrairement ou selon la tradition, des symboles. Il les cherche, il prétend en recevoir la leçon terrible. C'est pourquoi je repose si délicatement en lui mon besoin de vérité, de 'réalisme', de naturalisme. Voilà pourquoi aussi, en même temps lui seul promet quelque chose à mon inquiétude.⁷⁹

Les symboles, à la ressemblance de Claudel, seront, pour cet auteur, «des réalités qui permettront le passage de la réalité visible à l'invisible. Médiateurs entre le corps et l'esprit, ils seront la meilleure voie pour exprimer l'aventure spirituelle de l'homme»⁸⁰. L'auteur subit les effets d'une rêverie et il essaie de les traduire par le langage et de les faire sentir à celui qui les lit.

⁷⁸ *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975, p. 284.

⁷⁹ Cette lettre fut écrite en pleine rédaction du *Grand Meaulnes*, le 8 février 1907 (*Correspondance Alain-Fournier - Jacques Rivière*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1937, p. 54).

Alain-Fournier établit des correspondances entre l'esprit et les choses et il suggère des sensations, il gère des impressions, il facilite l'évasion. Toute la diégèse est aux prises avec l'étrange et c'est pourquoi nous croyons pouvoir affirmer qu'il s'agit, là, d'un roman poétique. Le poète se fait romancier pour dire la singularité, la supériorité, le caché des choses, du matériel, du palpable. Une ambiance d'irréalité, de rêve envahit une narration à prétention réaliste et nous sommes pris au piège de cette atmosphère : ancrés, d'abord, dans le réel, nous sommes rapidement envoûtés par la force du destin qui pèse sur le héros : Augustin Meaulnes. Et, au fur et à mesure que le personnage joue toutes les cartes qui le conduisent vers sa destinée, nous subissons les effets de l'enchantement du langage poétique et nous nous laissons aller au gré de la volonté de l'auteur.

Le Grand Meaulnes est construit sur deux mondes qui, bien qu'antithétiques, restent indivisibles. Et c'est, précisément, pour cette raison qu'Alain-Fournier alterne le travail de l'écriture de chacun d'eux :

Depuis deux jours je travaille à mon livre simultanément dans la partie de l'imagination pure et de construction fantastique et à la partie humaine très simple, faite de souvenirs.⁸¹

L'humaine complexité d'Augustin Meaulnes imprime son sens à l'histoire : cet écolier au caractère singulier, cet être idéaliste et lumineux ne peut, en aucun cas, être heureux dans la vie quotidienne⁸². Bien qu'il exige de la vie une réponse à ses désirs, à ses angoisses, celle-ci ne lui procure aucun événement sortant de l'ordinaire et il tombe dans le désarroi. Les journées s'avérant «mortellement ennuyeuses» (p. 15), son «âme [ayant] besoin de prendre l'essor qui doit le conduire vers la plénitude»⁸³ et il répond au moindre

⁸⁰ Angela Flores Garcia, dans son introduction à *Le Grand Meaulnes : Roman initiatique*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, p. 15.

⁸¹ *Lettres au Petit B.*, Paris, Corti, 1977, pp. 71-72.

⁸² Les trois écoliers du film *Les Disparus de Saint-Agil*, de Christian Jaque, Baumes, Sorgue et Macroy ont aussi une imagination romanesque, c'est la raison pour laquelle ils ont constitué une société secrète, les «Chiche-capons», dans le but de s'enfuir du pensionnat et de partir aux Etats-Unis afin de faire fortune. Enfermés dans l'univers clos d'un collège, ces trois adolescents se réunissent pour rêver. Christian Jaque a su faire naître une sorte de poésie magique à partir d'une réalité apparemment banale et nous faire franchir les barrières de la raison. Nous nous sommes laissée aller à l'aventure rêvée des trois enfants et nous rêvons avec eux de voyages merveilleux; en somme, nous replongeons dans notre enfance. (Christian Jaque, Dimeco Prod., 1938)

⁸³ Paul Genuist caractérise, ainsi, l'artiste Alain-Fournier, mais nous ne devons oublier que sous le masque d'Augustin Meaulnes se retrouvent les mêmes manifestations des besoins de l'écrivain (*Alain-Fournier face à l'angoisse*, Paris, Minard, 1965, p. 10).

appel : la première occasion venue – un simple voyage à la gare de Vierzon, en voiture –, Augustin Meaulnes se lance sur les routes, afin d'échapper à ce monde trop étroit, où il ne parviendra jamais à combler ses aspirations d'absolu. Mal dans la vie routinière, ce héros visionnaire reste incompris des autres et se voit condamné à vivre dans l'isolement – seul François est capable de partager ses désirs et d'attendre qu'un fait extraordinaire vienne mettre le réel sens dessus dessous.

Prêt à atteindre l'âge adulte⁸⁴, le héros se réfugie dans le passé de son enfance et devient victime de ses désirs et de ses visions. Alain-Fournier, à la ressemblance d'un Nerval, d'un Villiers de L'Isle-Adam, d'un Rimbaud, d'un Maeterlinck, – auteurs dont il apprécie l'avidité vers l'absolu –, fait subir une transfiguration au réel et crée sa véritable réalité, celle qui tient des rêves, de l'illusion, d'une conception idéale de la vie propre à l'enfance.

Tout comme son héros, l'écrivain, parce il veut fuir à l'empire de la réalité, use d'images pour reconstruire son passé. Par la mémoire, il régénère les faits, les pensées et, en les plaçant sur le papier, il les métamorphose : ses deux mondes, celui de la réalité, des souvenirs et celui des phantasmes, des rêveries entrent en fusion et acquièrent une nouvelle dimension au sein du récit. C'est donc par la pensée poétique qu'il refonde son monde, où les frontières entre le rêve et la réalité sont tangibles.

Il s'inspire du réel ou, plus précisément d'un passé, de celui de son enfance, pour se perdre, ensuite, dans le rêve ; mais qu'importe au lecteur que «les origines soient conscientes ou secrètes»⁸⁵, si elles forment un tout cohérent pour l'esprit et révèlent le secret de l'absolu. Celui-ci adhère à la narration, il se faufile, lui aussi, entre le quotidien et le banal pour découvrir ce qui le fait également rêver :

⁸⁴ Dans le film, le choix de Jean Blaise, et de tous les autres acteurs, témoigne de la grande sensibilité du réalisateur face aux caractères des personnages du roman ; la physionomie de cet acteur – jeune homme blond aux yeux bleus clairs – le situe d'emblée tout proche de l'âge adulte, mais ses traits conservent leur pureté de l'enfance. Comme spectatrice, sans doute nous attendions-nous à ce que le rôle des deux personnages principaux – Augustin et Yvonne – soit attribué à des acteurs plus jeunes, plus puérils, mais il nous faut reconnaître que Jean Blaise a su faire passer le déchirement intérieur du personnage romanesque. A peine apparaît-il sur l'écran et nous avons été prise au piège de ses traits physiques et de son air sombre et rêveur (il ne faut, en aucun cas, oublier qu'Isabelle Rivière a également participé à l'adaptation cinématographique du roman et que, connaissant mieux que quiconque l'esprit de son frère, elle a aidé à la transposition de l'univers mystérieux et magique de l'œuvre littéraire).

⁸⁵ Christian Dédéyan, *Alain-Fournier et la réalité secrète*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967, p. 13.

A quatre heures, dans la grande cour glacée, ravinée par la pluie, je me trouvais seul avec Meaulnes. Tous deux, sans rien dire, nous regardions le bourg luisant que séchait la bourrasque. (...) Meaulnes ouvrit le portail, le héla et, tous les trois, un instant après, nous étions installés au fond de la boutique rouge et chaude, brusquement traversée par de glacials coups de vent : Coffin et moi, assis auprès de la forge, nos pieds boueux dans les copeaux blancs ; Meaulnes, les mains aux poches, silencieux, adossé au battant de la porte d'entrée. (...)

(...) Je me rappelle ce soir-là comme un des grands soirs de mon adolescence. C'était en moi un mélange de plaisir et d'anxiété : je craignais que mon compagnon ne m'enlevât cette pauvre joie d'aller à La Gare en voiture ; et pourtant j'attendais de lui, sans oser me l'avouer, quelque entreprise extraordinaire qui vînt tout bouleverser. (p. 17)

Grâce au narrateur, Meaulnes devient l'objet des rêves du lecteur lui-même. Ce dernier partage le désir de François, puisqu'il a compris que ce personnage peut lui offrir l'inconnu. Des détails lui font entrevoir qu'il va être entraîné dans une histoire extraordinaire, où l'être commun ne peut prendre place. Il sait que Meaulnes fuit l'obscurité que lui offre la réalité terrestre et qu'il cherche une réalité spirituelle, mais, pour l'atteindre, il lui faut parcourir un long chemin, semé d'embûches et d'obstacles : avant d'entrer dans l'aventure merveilleuse – la fête étrange – il passe par des étapes qui peuvent être rapprochées des épreuves d'une initiation⁸⁶.

Meaulnes est prêt à quitter le monde matériel pour se lancer dans l'aventure, dans une aventure où il est soumis à un processus de régénération. Dans le passage que nous avons cité auparavant, la lumière de la forge et la chaleur qu'elle dégage envoûtent le

⁸⁶ Parmi les textes dédiés à l'étude du *Grand Meaulnes* que nous avons consultés, trois d'entre eux font un parallèle entre l'aventure de Meaulnes et le procès d'initiation : un article de Léon Cellier, *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, (Paris, Lettres Modernes, 1963) qualifie l'œuvre d'initiation manquée parce que le héros emporte sa fille en voleur, tel Caïn, parce qu'il est plein de remords (cf. p. 25) ; une œuvre de Angel Flores Garcia, *Le Grand Meaulnes : Roman initiatique* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986), ne partage pas l'opinion de Cellier et considère que le roman ne finit pas sur l'échec ; Meaulnes, véritable initié, est devenu adulte et il est prêt à emporter sa fille vers un renouvellement constant ; ce héros mythique saura apprendre à sa fille à toujours chercher, par la connaissance, la profondeur de la vérité humaine (cf. pp. 96-97) ; et, enfin, un article de Anne Cousseau « L'enfance perdue comme figure du bonheur » (dans *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque de Cerisy, organisé par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999) part, précisément de l'argument de Cellier, où ce dernier considère que c'est l'«attachement» du héros à l'enfance qui «entrave [sa] progression, pour le contester» – nous ne trouvons aucune référence à Angel Flores Garcia dans cet article – (cf. p. 50). Anne Cousseau estime que «le roman intègre l'enfance, moins comme un temps, que comme un espace à retrouver» (p. 50) et que, par conséquent, Meaulnes a changé après son aventure : il a appris que le bonheur

héros : la symbologie de la lumière, qui confère à cet endroit un caractère merveilleux, comme nous avons déjà pu le constater auparavant, est présente dans tout le roman. Or, c'est à ce moment précis qu'elle joue son premier rôle dans le destin du personnage. Meaulnes, être de sensations, est envahi par cette force magique et se met à rêver, à penser à sa fuite ; en somme, à préparer son destin, à aller à la quête d'un monde autre que celui ici-bas, et François ne s'attend à autre chose.

Le lecteur se surprend à souhaiter, tout autant que François, que Meaulnes, le rebelle, décide de partir pour l'aventure ; il attend de lui de grandes péripéties, de hauts faits, puisqu'il sait que Meaulnes est un être singulier, hors du commun et qu'il peut le transporter dans un monde où le rêve joue un grand rôle.

L'écriture dhôtelienne possède cette même faculté de nous maintenir en état d'haleine par une intrigue qui, bien que dénuée d'artifices, se trouve néanmoins constituée d'événements, d'embûches rencontrées par l'homme au long de sa vie. Tout comme Meaulnes, Gaspard, l'adolescent-enfant, le héros du *Pays où l'on n'arrive jamais*, a une nature spéciale, c'est pourquoi sa présence au sein d'un quotidien banal, des adultes, est un désastre pour les autres, mais surtout pour lui-même.

Le héros dhôtelien n'est pas un marginal ; il se trouve socialement déterminé, puisqu'il mène une vie publique : il va à l'école ; il met «du soin à son travail» et ne demande «qu'à rendre service à ses camarades, comme à sa tante» (p. 13), mais «personne ne [veut] de ses services» (pp. 13-14) ; il exerce une activité professionnelle avec soin et avec dévouement dans le seul but d'échapper à la société extérieure, qui lui en veut d'être spécial.

Par ailleurs, les scènes anecdotiques du début, les incidents dont il est sujet, «viennent éclairer la personnalité du héros»⁸⁷ et mettre en lumière sa principale caractéristique : cet être singulier est capable des situations les plus inattendues et, par là même, de révéler la réalité devant laquelle il semble vouloir s'effacer. Vivant dans un village fermé et austère, Lominval, les habitants ne peuvent qu'y mener une vie routinière et banale. Gaspard est donc dédaigné pour la seule raison qu'il est différent, qu'il est capable de susciter l'extraordinaire. Vu de l'extérieur, Gaspard est «*a priori* dépourvu

n'est pas de ce monde, mais il continue à croire en un absolu qui n'est pas de ce monde et part donc toujours à sa recherche. Pour Anne Cousseau c'est une forme «d'initiation à rebours» (cf. p. 52).

⁸⁷ Philippe Blondeau, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 161.

d'épaisseur, presque transparent»⁸⁸. En somme, il ne peut être heureux dans un monde qui le méprise et l'ignore et cette exclusion va en faire un être timide et farouche qui cherche, par le rêve, à atteindre un ailleurs.

Philippe Blondeau considère que l'on ne peut donc s'étonner «qu'il soit si souvent secondé par une sorte de double»⁸⁹ qui permette à ce héros terne de :

S'extérioriser et de prendre un peu de relief. De fait, c'est souvent en suivant les traces d'un ami plus audacieux que le héros se lance sur les voies d'une aventure qu'on pouvait croire étrangère à sa nature. Il semble qu'il délègue dans une certaine mesure la part la plus aventureuse de son histoire.⁹⁰

Et ce double, cet être romanesque qui le pousse à réaliser ses rêves est une jeune fille aventureuse, de nom Hélène, qui souffre, elle aussi, de désajustement familial et social. Ancré dans la réalité par la passivité et la neutralité, Gaspard est poussé, par Hélène, à se lancer dans le monde à la recherche de la réalisation de ses rêves.

Comme nous avons pu le voir auparavant, à Lominval, Gaspard mène une vie banale, routinière, mais, par sa particularité à amener des catastrophes au village sans le vouloir, il est comme prédisposé à l'aventure. Ces coïncidences vont, bien sûr, l'anéantir, le rendre discret et solitaire et, par là même, lui permettre de découvrir les plaisirs de la promenade dans le village :

Il descendait d'abord sur la place de l'église, qu'il contournait, puis il prenait une ruelle entre les murs des vieilles maisons, où personne ne passait plus parce qu'elle était encombrée de bardanes et d'orties. A l'issue de la ruelle il y avait un sentier entre les grillages des jardins et la clôture des parcs. Ce sentier lui-même était à peine frayé. Il y poussait des ronces et se trouvait ainsi à l'abri des regards.

Dans les premiers temps qu'il prit l'habitude de faire cette promenade, il s'asseyait en quelque coin pour regarder les champs. Il découvrait les prairies vallonnées et, dans la perspective de ces vallons, il apercevait les cimes de la forêt. En été, il voyait s'envoler selon le vent les graines de chardon qui montaient au ciel ou fuyaient à travers les herbes. Des oiseaux venaient se percher sur les fils des parcs. Il ne connaissait pas leurs noms. (p. 15)

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

La description des lieux, faite par un narrateur hétérodiégétique, est réaliste ; le concret, le palpable, prédominant dans ce discours apparemment démunie de tout signe d'affectivité. Nous avons là un village de campagne banal, une flore et une faune commune. Mais, sous ce référent réel se dissimule, déjà, un indice qui va donner tout son sens à la diégèse : cette promenade correspond à une fausse initiation et elle anticipe la future quête du héros. Comme l'auteur qui, à force d'observer la nature, voit ce qui n'y avait jamais été vu, le lecteur, à force de fouiller le texte, y découvre un sous-texte bien plus révélateur. Tout, dans ce trajet, semble ressortir du parcours initiatique : la place de l'église fonctionnant comme point de départ, il se lance dans une «ruelle» abandonnée «encombrée» de végétation, puis il prend un long «sentier» qui aboutit à des «ronces» qui évitent que *l'autre côté* soit découvert par des non initiés. Le héros parcourt donc un labyrinthe et il doit surmonter des obstacles avant d'arriver à la plénitude ; de *l'autre côté* des ronces se cache un monde merveilleux, méconnu à Gaspard : celui de la beauté. Dans ce nouveau monde, il se laisse enchanter par le timbre d'une voix, par la force évocatrice d'un mot et il voyage dans des contrées lointaines⁹¹.

Or, nous sommes bien en face d'une fausse initiation, puisque tout se passe dans le «village fermé» (p. 14) qu'est Lominval. Gaspard se surprend à rêver à d'autres gens, à d'autres paysages et il croit même que des événements venus de «régions extraordinaires» (p. 17) lui feront découvrir des choses secrètes. Il est attentif et curieux face au monde environnant, et il excelle à deviner les choses. La réalité est, progressivement, envahie par le rêve et le lecteur, qui a su décrypter le message, est en proie à l'anxiété : quand donc se réaliseront ses rêves ? Le narrateur-conteur nous présente donc un personnage dont l'esprit, toujours en effervescence, possède un pouvoir extraordinaire et est capable d'ébranler l'édifice du sens commun en toute simplicité.

La réalité semble vouloir réacquérir son statut avec l'empreinte du temps, «C'était un soir de mai» (p. 17), mais cette référence temporelle est rapidement dévalorisée par le fait de se trouver dans une formule féérique et de renvoyer, symboliquement, au retour à la vie, à la renaissance spirituelle. En permettant à Gaspard de reprendre ses promenades, la nature participe, en quelque sorte, à l'action ; elle le fait se diriger vers un «voisinage

⁹¹ Cf. *POAJ*, pp. 17-18.

distingué»⁹² que seul un homme digne, intelligent, celui que l'infime passionne, est en mesure de pénétrer. Propice à la divagation, cet endroit excite l'imagination du héros, qui se surprend à rêver à l'enfant fugueur. L'insolite naît, une fois encore, de la coïncidence et du déséquilibre l'écriture : revenu à la réalité, le héros rebrousse chemin et c'est en plein cœur d'une narration objective et concrète que surgit l'extraordinaire :

Gaspard haussa les épaules. Il se leva et se disposa à rentrer à l'hôtel pour le repas du soir. Il n'avait jamais la charge d'aider aux préparatifs du repas. On ne mettait pas assez de confiance en ses talents pour lui donner le soin de tourner une sauce ou de mettre le couvert. Il se faisait cette réflexion tout en longeant les murs de l'église, pour revenir à la maison comme d'habitude, lorsque de l'abri d'un contrefort s'élança soudain vers lui un enfant d'une quinzaine d'années qui ressemblait en tous points au portrait communiqué. (p. 18)

Réel, rêve ou hallucination ? Cette apparition correspond, de fait, au communiqué de la radio, mais nous sommes surpris de constater que Gaspard avait deviné les traits de ce dernier : la liaison entre le réel et le rêve est définitivement placée au niveau de la narration. Pour l'écrivain, «les apparitions, dont le hasard gratifie celui qui traîne, défient toute poésie»⁹³, et surprennent le lecteur par leur valeur métaphorique. Le monde est indépendant du langage et, par conséquent :

L'art poétique apprend à mettre cette indépendance en évidence à même ce qui paraît d'abord l'aliéner dans le mot. Le monde ne manque jamais de venir «insister» dans le langage.⁹⁴

En somme, par l'écriture, Dhôtel prétend, aussi, nous initier : il nous apprend à entrer là où nous avons toujours été et à y découvrir ce que nous n'y avons pas vu jusqu'alors.

Ainsi, dès l'apparition de cet enfant, nous découvrons qu'il est, lui-même un initié : il porte les marques de la souffrance, mais aussi d'une «résolution étrange » (p. 18)⁹⁵. Il est

⁹² «Les marronniers venaient de fleurir devant la mairie. On guettait les asperges dans les jardins. Le grand nettoyage de printemps était terminé à l'hôtel du *Grand Cerf*, et Gaspard faisait une de ses premières promenades de l'année. Il était venu dans le sentier le long des jardins et s'était assis derrière un rideau d'herbes naissantes non loin de la maison du maire. Il lui arrivait rarement de rester dans ce voisinage distingué» (p. 17).

⁹³ André Dhôtel, *Retour*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1990, p. 37.

⁹⁴ Alain Chareyre Méjan, «L'art de parler de l'existence», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 84.

⁹⁵ Cet enfant a le visage blessé par les ronces et ses yeux reflètent une dureté enfantine (cf. *POAJ*. P. 18).

apparu à Gaspard pour lui faire découvrir des contrées qu'il ne connaissait pas encore, mais surtout son propre intérieur. Une fois de plus, attiré par le pouvoir des mots, il va chanceler dans le mystère :

- Le maire m'a dit qu'il avait eu beaucoup de mal à le faire parler et que c'était un sauvage.
 - Habitué à faire tous ses caprices, certainement.
 - Il prétend qu'il cherche sa famille et son pays.
 - Quel pays ?
 - C'est la question.
- Gaspard écoutait comme s'il s'était agi de sa vie. (p. 23)

Séduit par les bruits alentours⁹⁶, c'est encore par hasard que Gaspard surprend une autre conversation, où il semblerait, néanmoins, que les adultes aient encore gardé leur capacité de rêver :

- Vous ne me ferez pas croire que ce gamin n'a pas une raison sérieuse d'être si acharné.
 - Aucune raison, monsieur.
 - Il cherche son pays, à ce que disent les gens.
 - Son pays ? Quel pays ?
 - Voilà ce qu'il faudrait savoir, mademoiselle Fernande. S'il cherche son pays, c'est que là où il était, il n'est pas chez lui, et, de toute façon, c'est une histoire bizarre.
- (...)
- Ça serait comme s'il cherchait le Paradis, conclut-il enfin, tout à fait dépité. (pp. 25-26)

Le but de la quête du fugueur est, d'ors et déjà, énoncé et nous savons l'attrait que le distant, le méconnu suscite chez Gaspard ; toutefois, une autre force, de l'ordre existentiel, le pousse vers cet être extraordinaire, et le réel arrive à Gaspard avant même qu'il ait pu le juger : «Que lui voulait ce regard qui l'emplissait d'un élan d'amour ?» (p. 27). Tout est mis en place pour que se développe la trame du récit : les personnages ont une aptitude à bouleverser l'ordre des choses et du monde ; l'espace ouvert du paysage est propice au

⁹⁶ Les bruits sont amplifiés par la présence même du silence : à plusieurs reprises, le silence s'installe pour que l'être de sensations qu'est Gaspard puisse subir les effets de l'enchantement : Lominval est plongé dans un silence si profond «qu'une simple parole (...) pouvait prendre une valeur inattendue et avoir d'exceptionnelles conséquences» (p. 16) ; le vent semble se lever pour lui apporter un murmure de voix (p. 26), c'est-à-dire, un fait extraordinaire – tout comme dans *Le Grand Meaulnes* ; etc. . Le silence pousse à la réflexion, éveille la curiosité et renforce les sentiments : «Ces mots chuchotés le troublèrent tellement qu'il

voyage, à la quête ; le temps aide à l'éclosion de l'esprit ; l'action est constituée d'un ensemble de péripéties qui permettront au héros de se métamorphoser. Les deux mondes en contradiction semblent s'être rencontrés pour donner un sens secret à l'existence humaine et Dhôtel invite le lecteur à partager, à parcourir, avec lui, les chemins qui l'y mènent.

Sous l'effet de l'hallucination, Gaspard fait le saut de la réalité au rêve et anticipe, à nouveau, sur son destin :

Dans ses rêves, Gaspard voyait une forêt avec des arbres très hauts. Il marchait longtemps dans la forêt, puis il arrivait à une lisière. Il y avait entre les fûts des arbres un vif éclairage. Il s'approchait, franchissait la lisière et soudain dans l'herbe des champs s'étendait une carte de géographie vaste comme un monde, avec des routes et de vraies villes. En s'avancant, il s'apercevait que l'herbe était en crin, la route en carton et l'eau de cellophane. Il n'y avait personne nulle part. Il arrivait devant un mur où était collée une affiche et sur l'affiche était peint un portrait, celui de l'enfant d'Anvers dont les yeux de papier brillaient. Une nouvelle lumière en jaillissait comme une source et, dans cette lumière il y avait d'autres villes et des bateaux qui fuyaient sur la mer. Les lèvres de papier remuaient et disaient : «Je cherche mon pays». (p. 42)

Ce rêve a la même fonction que le rêve d'enfance et le souvenir de la bergerie de Meaulnes : comme point de convergence entre le passé, le présent et le futur, il annonce la suite des événements. La forêt, la prairie, l'eau, les routes, les villes, les bateaux et la mer renvoient au voyage, à l'évasion, au méconnu ; le portrait de l'enfant renvoie au mystère ; les lèvres de papier⁹⁷ à l'amour ; et le fil conducteur de tous ces éléments c'est «un» pays, dont on ne sait pas le nom, dont on ne connaît pas l'endroit, que l'on n'arrive pas à situer

resta quelques minutes sans rien faire d'autre qu'écouter. (...) – Pourquoi est-ce que tu ne dors pas. – Je pensais à toi. Encore un long silence» (p. 29).

⁹⁷ Il est intéressant de constater que Cocteau faisait du cinéma pour s'exprimer «autrement que par les mots» et que sa technique cinématographique, dans *Le Sang d'un poète*, consistait à faire équivaloir la caméra au pinceau, le film au dessin : «Je suis dessinateur», déclarait-il à André Fraigneau, «Il m'est naturel de voir (...) ce que j'écris, de le douer d'une forme plastique. Lorsque je tourne un film, les scènes que je règle deviennent pour moi des dessins qui bougent, des mises en place de peintre» (cf. André Fraigneau, Jean Cocteau, *Entretiens autour du cinématographe*, Paris, A. Bonne, 1951, p. 121). Ainsi, dans le premier épisode de ce même film intitulé «Les mains blessées où les cicatrices des poètes», y trouvons-nous un homme, portant l'étoile emblème du poète Cocteau sur le dos, qui dessine un visage, où, dès que ce jeune homme tourne le dos, la bouche s'anime. Elle prend vie, «Elle s'entrouvre. Elle montre des dents solides», nous dit Cocteau dans son texte du «ciné-roman» qu'il publie après son film (Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, Monaco, Du Rocher, 1957), (cf. Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée et Le Sang d'un Poète*, Monaco, Du Rocher, 1983, p. 27). Cette bouche de Cocteau et les lèvres de Dhôtel appartiennent donc au mécanisme du rêve et confèrent aux passages une existence onirique.

sur la carte. Le lecteur est, par conséquent, préparé à accepter l'ambiguïté des faits narrés et à voyager avec le héros.

Contrairement aux deux romans antérieurs, avec Julien Gracq nous sommes conviés à accompagner la pérégrination magique du héros vers l'inconnu, dès la première page d'*Au château d'Argol*. Mais le narrateur se charge d'immédiat de nous révéler «l'altitude physique et spirituelle»⁹⁸ du personnage :

Il était le dernier rejeton d'une famille noble et riche, mais peu mondaine, et qui très tard et jalousement l'avait retenu entre les murs solitaires d'un manoir écarté de la province. A quinze ans, on voyait fleurir en lui tous les dons de l'esprit et de la beauté, mais il s'était détourné des succès que chacun lui promettait à Paris avec une fermeté singulière. Le démon de la connaissance s'était déjà rendu maître de toutes les forces de cet esprit. (pp. 15-16)

Le lecteur fait donc la connaissance d'un être exceptionnel dont l'élévation intellectuelle le tient à distance de la réalité de la vie. Etre solitaire, isolé du reste du monde, mais profondément lettré, Albert récuse le banal et, somme toute, le matériel. Il n'est pas d'amitié facile et use froidement de la sensibilité des femmes ; il a l'esprit trop tiré par les hauteurs, trop poussé vers le rêve et, par conséquent, il rejette le quotidien. Un autre personnage, Heide, semble posséder cette altitude particulière et planer par le rêve⁹⁹, alors que leur ami, Herminien se trouve pleinement ancré dans la réalité. La nature complexe du personnage principal est perçue, par les autres, comme une bizarrerie, dans la mesure où elle est hors nature, sinon même sur-naturelle, puisque tout chez ce personnage est de l'ordre du sur-humain :

Les yeux fascinaient par un piège insidieux de la nature qui avait voulu que leurs axes ne fussent pas rigoureusement parallèles, et, semblant toujours regarder *derrière* celui qu'ils examinaient, lui communiquaient comme physiquement le poids d'une immense

⁹⁸ Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 22.

⁹⁹ Heide nous est ainsi présentée par le narrateur : «(...) et il semblait que les lois qu'elle niait fussent en fait facilement par elle abolies dans un monde sur lequel on lui accordait aisément la toute-puissance, mais dussent cependant ressusciter, plus alertées et plus fatales, pour un être autour duquel son caractère évident d'*exception* semblait élever malgré lui mille interdictions menaçantes et inconnues. Telle elle demeurerait au milieu des propos les plus dangereux et les plus libres : – haute, inaccessible, redoutable» (p. 58).

rêverie intérieure – dans les regards lancés de côté, le blanc pur qui se découvrait alors déconcertait comme le signal inhumain et brusque d'une demi-divinité. (p. 17)¹⁰⁰

Albert est donc capable de filtrer les apparences jusqu'à y découvrir l'invisible ; mais l'altitude de l'esprit du personnage se trouve souvent en conflit avec l'horizontalité du corps et gère l'ambiguïté :

Telle était cette figure angélique et méditative : un air venu des régions supérieures, léger et vif, semblait sans cesse affluer vers le front habité de lumière, mais la spiritualité de cette physionomie était à chaque instant conjurée par la charnelle (...). Telle était cette attirante figure, faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour étreindre les plus exaltantes réalités. (p. 18)

Le lecteur est donc préparé à accompagner Albert dans sa quête de vérité et à s'élancer à la recherche d'un trésor, d'un Idéal. Il est, maintenant, prêt à suivre la trajectoire secrète de ce «docteur Faust», comme l'appelle Herminien.

Si, chez Gracq, l'altitude du personnage, qui était de l'ordre du spirituel, en faisait un être supérieur et incompris, chez Michel Tournier, aussi, son personnage possède une hauteur perverse qui le rend asocial et méprisable. Abel Tiffauges, comme nous avons déjà pu le voir antérieurement, se définit lui-même comme un ogre, un monstre, parce qu'il n'est pas «semblable à ses semblables», «un être conforme à l'espèce» humaine ou «à l'image de ses parents» (p. 14)¹⁰¹. Dans *Le Roi des Aulnes*, nous avons affaire à un monstre,

¹⁰⁰ La fonction gracquienne du regard est donc proche de celle de Giono : c'est par le regard aussi que Pauline de Théus voyage dans un au-delà inatteignable pour tout autre être humain.

¹⁰¹ Assurément, nous comprenons, la fascination que ce héros tournierien a dû exercer sur le réalisateur Volker Schlöndorff, ne serait-ce que par l'approximation avec un autre de ses héros, Oscar, le gamin du *Tambour* – inventé par Günter Grass –. Mais, alors que son personnage Oscar se refuse à grandir, Abel grossit et grandit tout en gardant son âme d'enfant, c'est la raison pour laquelle il se dévoue entièrement aux petits garçons. Dans la version de Schlöndorff, cet ogre est bien plus bienfaisant que l'ogre tournierien ; le réalisateur insiste beaucoup plus que l'écrivain sur l'innocence d'Abel et détruit grandement la portée philosophique du roman. Contrairement au *Tambour*, dont l'esprit est très fidèle à celui du livre de Günter Grass, *Le Roi des Aulnes* simplifie le message de Michel Tournier, sans doute pour en faire l'emblème même de sa pensée : Schlöndorff est un humaniste sincère qui cherche à dénoncer l'injustice et le racisme d'hier et d'aujourd'hui. L'ambiguïté qui faisait la richesse du personnage tournierien s'est donc perdue dans les méandres d'un film beaucoup trop adroit, au message beaucoup trop explicite. D'autre part, et bien que nous admirions le grand talent de l'acteur John Malkovich à disposer d'une immense gamme d'expressions, passant de victime à bourreau sans l'ombre d'un artifice, nous estimons que la lecture de l'œuvre de Tournier nous a impossibilité de mettre un visage sur ce géant pervers aux attitudes et aux sentiments ambigus. Par conséquent, cet acteur n'exprime pas assez toute la complexité d'un esprit tel que celui d'Abel Tiffauges. (Cf. le film *Le Roi des Aulnes* de Volker Schlöndorff, Ingrid Windisch- Studio Babelsberg / Renn Productions / France 2 Cinéma / Recorded Pictures Company, 1996)

parce que c'est une créature hors norme, asociale, mégalomane, obsessive, folle, dangereuse, etc. En somme, un être dont la perversion est poussée à l'extrême pour déclencher une réflexion de la part du lecteur. Mais il s'avère être difficile de dire cet être singulier de l'extérieur, il faut l'envahir, l'habiter pour retranscrire sa pensée.

Tiffauges s'accapare du monde réel et l'adapte à sa propre formule, le soumet à une autre réalité, qui est sienne, et pervertit l'ordre naturel : il fait dépendre la Seconde Guerre Mondiale, le nazisme à sa faim de chair fraîche, à sa phorie. Jean-Bernard Vray pense que cette «catégorie du 'pervers' (...) peut englober celle des 'monstres' et permet de regrouper des personnages caractérisés par une forme d'asociabilité, les uns à cause d'une perversion caractérisée qui les singularise (...), les autres à cause de données biologiques exceptionnelles»¹⁰², et il situe Tiffauges dans cette deuxième sous catégorie. Mais, le processus de déshumanisation est progressif dans ce roman de Tournier : le «moi visqueux», «pesant, rancunier, humoral» (p. 37) le maintient longtemps attaché au passé, au collège de Saint-Christophe, alors qu'il veut écouter l'autre moi, celui qui le pousse à aller à l'avant, à prendre son destin en main et à rejeter les normes et les coutumes pour les transgresser, pour les braver.

Tiffauges, tout au départ, mène une vie banale, routinière – il fait sa scolarité dans un collège de Beauvais, il devient garagiste, il sort avec une jeune femme –, mais son initiation va se réaliser au fur et à mesure qu'il avance dans la réalité même. Avec Nestor, au collège de Saint-Christophe, il découvre la clé qui lui ouvrira, un jour, la porte magique :

La plupart [des enfants] sont sensibles au prestige de la force, et plus encore à celui d'une force secrète, magique, celle qui sait peser sur les points faibles de la grise réalité pour la faire céder par pans entiers et l'obliger à livrer les trésors qu'elle cache. (p. 85)

Au garage, en portant le corps de son apprenti blessé, Tiffauges fait l'expérience de l'extase phorique :

Je compris aussitôt qu'une pâle du ventilateur avait dû se briser et l'atteindre avec une force redoutable. Je fus sur lui d'un bond, et je soulevai dans mes bras son corps maigre et sans connaissance.

¹⁰² «De l'usage des monstres et des pervers...», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, p. 106.

C'est alors que quelque chose a fondu sur moi, d'une intolérable et déchirante douceur. J'étais sidéré par une foudroyante bénédiction tombée du ciel. (...) J'aurais pu demeurer ainsi jusqu'à la fin des temps. (...) Les neuf chœurs des anges m'environnaient d'une gloire invisible et radieuse. (...) Un fleuve de douceur coulait majestueusement dans mes veines. (p. 112)

Et il reprend la pensée de son maître Nestor : «Je n'aurais jamais cru (...) que porter un enfant fût une chose si belle !» (p. 113)¹⁰³. Dès lors, le héros va chercher à assouvir son désir, sa soif ou, plutôt, sa faim et, ainsi, aider à tracer son destin.

Et, enfin, avec Rachel, il reconnaît son ogresse, sa monstruosité. Il est prêt à s'opposer au connu, au défini, au conventionnel et à se créer un univers parallèle à celui où il vit ; à faire dépendre la réalité de sa réalité. Il pervertit la réalité, il la transforme pour en faire découvrir son côté caché, dissimulé, omis.

Cette inversion de la vision des choses que nous trouvons dans les «Ecrits sinistres» est d'origine maligne et diabolique ; Arlette Bouloumié interprète, ainsi, la conception du monde du personnage :

Tiffauges se rapproche des théories gnostiques selon lesquelles un Démoniaque mauvais, identifié souvent à Jéhovah, serait le créateur du monde matériel. Distinct du dieu de lumière, il emprisonne l'homme dans la misère et l'ignorance.¹⁰⁴

Mais ce parcours dans la perversion, dans l'exaltation du mal conduit à la découverte d'une vérité : atteignant le pôle du mal il est rejeté vers l'autre pôle, celui du bien, par le même processus d'inversion, mais, maintenant, bénigne. Le lecteur, ensorcelé par les atrocités commises par Tiffauges, suit ce monde métamorphosé par la vision du personnage, parce qu'il sait qu'il dépassera ce monde en proie au dédoublement et atteindra l'absolu.

Proche d'Abel Tiffauges, le personnage Manuel du *Visionnaire* est également poussé vers la perversion par l'hallucination. L'échec amoureux de Manuel le mène à se réfugier dans un univers de plus en plus imaginaire qui a son aboutissement dans le récit du château de Nègreterre. Il souffre de solitude, d'angoisse et de désir inassouvi et il sait que rien de

¹⁰³ Nestor, son ami du collège, ce grand déchiffreur d'énigmes, avait prophétisé un jour : «Il n'y a sans doute rien de plus émouvant dans une vie d'homme que la découverte fortuite de la perversion à laquelle il est voué» (cf. p. 71).

tout cela ne sera accompli pendant son existence ; alors, il repousse les frontières de la réalité pour aboutir à cette réalité *autre* : à la mort. Pour Green, la réalité n'est productive que lorsque la mémoire et l'imagination s'en approprient pour la transfigurer, pour la faire voir selon le rêve et le souvenir. Parce que «Rêve et sommeil sont des métaphores pour exprimer la non-réalité de cette réalité quotidienne»¹⁰⁵, la création poétique doit passer par eux.

Afin que nous ayons un semblant de description objective, Manuel nous apparaît, d'abord, par la voix de Marie-Thérèse, mais nous nous apercevons que le personnage masculin est difficile à capter, à déchiffrer et que le personnage féminin se retranche de plus en plus sur lui-même : elle nous fait partager la mort de son père, le contact difficile – sinon impossible – avec sa mère et sa vocation religieuse. C'est pour cette raison que Green décide d'interrompre son récit abruptement :

Ce matin, j'ai décidé d'ôter la parole à cette buse de Marie-Thérèse pour la donner à Manuel (...). Il n'y aura aucune interruption dans le récit dont l'intérêt ne pourra que gagner.¹⁰⁶

Il semblait, de fait, que le roman eût été écrit pour Manuel, mais la narration ayant pris un chemin non voulu par l'auteur, ce dernier décide donc de la reprendre en main pour la donner à Manuel¹⁰⁷. La rétrospection du récit de Marie-Thérèse ne permettant de faire ressortir le côté singulier, extraordinaire du personnage masculin, parce que, par son jeune âge, elle «ne pouvait pas du tout saisir qui elle avait devant elle»¹⁰⁸, Green prend la résolution de le faire intervenir.

L'auteur donne, désormais, la parole à Manuel et nous entrons dans l'univers ambigu de ce personnage, dans des régions «dont l'auteur n'avait même pas posé les jalons» et

¹⁰⁴ «Inversion bénigne, inversion maligne», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, p. 32.

¹⁰⁵ L'excellente étude de Wolfgang Matz nous aide à comprendre la métaphysique greenienne (cf. le chapitre «*L'autre*», *Julien Green : Le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1998 (München, Text + kritik, 1997), p. 15).

¹⁰⁶ Cf. son *Journal*, dans *Œuvres complètes*, T. IV, Paris, Gallimard, 1975, p. 196.

¹⁰⁷ Une nouvelle vigueur est ainsi donnée au récit et l'attention du lecteur en est d'autant plus suscitée, puisque avec le changement de voix s'effectue, aussi, le changement de tonalité.

¹⁰⁸ Cf. Wolfgang Matz, *op. cit.*, p. 78. Prise dans les méandres du souvenir, Marie-Thérèse est obligée de réordonner son récit pour présenter les événements qui se trouvent liés à Manuel : «Il faut que je mette de l'ordre dans mon récit et que je reprenne tout du commencement. Le plus difficile sera sans doute de donner une idée précise de Manuel. (...) si l'on me demandait de le décrire, je dirais sur lui des choses contradictoires» (p. 17). L'auteur, par cette astuce narrative, donne un indice au lecteur.

«c'est l'imagination débridée de Manuel et non pas celle de Julien Green qui outrepassa en l'occurrence toutes les frontières du romanesque»¹⁰⁹. Par l'écriture, le personnage s'éloigne de la réalité empirique et se transporte vers l'univers imaginaire, alors que dans la dure réalité de la vie quotidienne il est rattrapé par son destin. La frontière entre l'état de veille et le rêve s'estompe au fur et à mesure que nous avançons dans le «Récit de Manuel» ; la vie quotidienne des personnages est progressivement intégrée à l'évocation d'endroits plus ou moins irréels. Ainsi, le château réel va-t-il se transformer en un château imaginaire, habité par les fantasmes de l'auteur ; tout se joue, désormais, sur le plan de la réalité du rêve, c'est-à-dire, au niveau de l'inconscient. Comme narrateur, Manuel explique, ainsi, les raisons de ce parcours jusqu'à la réalisation du rêve :

Dans les petits carnets où je notais les moindres aspects de mon existence, ces rêveries occupèrent dès l'origine une place importante, car je me faisais scrupule de ne rien omettre (...). Jamais je ne m'endormais sans aller faire un tour, par l'imagination, du côté du château et il était bien rare que je ne revinsse pas sans quelque nouvelle et singulière histoire que je transcrivais le lendemain matin avec une fidélité absolue, me défendant d'ajouter un mot à ce que j'avais appris la veille, comme d'y modifier la moindre chose. La nuit, en effet, alors que tout notre être semble à la limite de deux mondes, un peu avant la seconde, où j'allais tomber dans un grand sommeil vide, je voyais. (...) S'il est sur cette terre un homme écrasé comme moi de l'horrible poids des jours, il devinera la plus secrète pensée de mon cœur quand il apprendra que, pour m'enfuir et changer ma destinée, j'étais prêt à courir n'importe où, et que toute route m'était belle qui conduisait hors de ce monde, quand même elle eût abouti à une demeure de ténèbres et de violence ; et c'était à vrai dire dans un étrange paradis que j'allais demander le rafraîchissement promis à ceux qui peinent (...)

Cependant mon journal s'emplissait d'un récit extraordinaire (...). De toutes mes forces, je niais ma vie quotidienne (...) Tout pour moi se passait ailleurs. J'étais libre. (pp. 143-144)

Bien que le romancier se soit effacé pour laisser le personnage progresser librement, il ne reste aucun doute que le récit de Manuel dit la vision de l'auteur lui-même. Dans ce long extrait, la parole du romancier se fait entendre derrière les mots de Manuel pour nous expliquer sa propre vision du monde et des choses. Ce n'est plus seulement le personnage qui cherche à accéder au monde de l'invisible, mais c'est aussi l'auteur qui, par l'écriture,

¹⁰⁹ Wolfgang Matz, *op. cit.*, pp. 78-79.

désire communiquer sa perception intuitive de l'éternité. Ces visions éidétiques et hypnagogiques, selon Peter C. Hoy, conduisent à la transcendance du monde et l'affranchissent de tout¹¹⁰ ; l'écrivain se fait visionnaire en donnant forme à cette réalité autre à laquelle il a accès.

Ainsi, lorsque le personnage greenien plonge au plus profond de son être pour se connaître, le jugement qu'il porte sur lui-même est parfaitement lucide : il se sait solitaire, souffrant d'ennui, possédé par un désir sexuel, sadique, mais il a également conscience du fait qu'il est le seul à savoir se servir de ses yeux pour découvrir ce qui se trouve derrière l'apparence¹¹¹. Par conséquent, le monde environnant ne pouvant aucunement lui convenir, il use du pouvoir transfigurateur du regard pour le métamorphoser. Capable de déchiffrer l'envers des choses, capable de méditer, le personnage approche lentement vers un idéal nocturne, vers la réalisation de ses rêves. Il s'aventure donc à la recherche d'un absolu.

L'univers romanesque de *Mort d'un personnage* de Jean Giono charme, aussi, le lecteur par son ambiguïté et son paradoxe, puisque, à partir de l'émotion, le narrateur métamorphose le matériel en humain, le réel en surréal, l'ordinaire en merveilleux.

(...) à sept heures précises, quand nous [Angelo et «Pauvre fille»] sortions de la maison, c'était le matin sur la mer, par delà des rochers blêmes et trois cyprès. (...)
«Allons», disait-elle. J'avais chaque fois l'espoir que c'était pour poser notre premier pied sur le rocher, notre second sur le cyprès, notre troisième dans le bleu du large, notre quatrième de l'autre côté où le monde verdoie. (p. 9)

Cet enfant, Angelo, pour échapper à l'ennui d'une vie routinière, rêve d'être transporté de «l'autre côté» du monde, endroit magique de la liberté, mais la réalité reprend toujours le dessus :

Mais c'était pour prendre simplement une de ces sept ruelles en escalier qui descendaient dans Marseille, noire de ses fumées. Nous nous vengions en dévalant à toute vitesse les larges marches. (p. 9)

¹¹⁰ Cf. «Images crépusculaires et images éidétiques chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 50-51.

¹¹¹ Le regard est un motif récurrent dans le réalisme magique, c'est pourquoi nous le retrouvons chez Giono, chez Dhôtel, chez Tournier, chez Gracq, etc.

Le désir d'aller vers un au-delà n'est donc pas comblé, quoi que le personnage ait, déjà une forte prédisposition à transformer la réalité par la perception :

Au milieu de la rue Paradis, entièrement déserte, une vieille femme, immobile, chargée de brassées de journaux qu'ébouriffait le vent, claquait avec un bruit de palmes. La rue Sainte soufflait une odeur de chou vert ; la rue Verger soufflait une odeur de poisson. Des ensorcellements des maisons bourgeoises coulait l'odeur des nids d'hirondelles. Aux joints des boutiques encore fermées suintait l'odeur des draps ou des cannelles, ou des vins dans des mesures de plomb, ou des livres, ou des parfums de coiffeurs, ou des cuirs, ou des fers, ou des couloirs avec des compteurs de gaz, et des poubelles derrière les portes, ou des cours sombres où le linge met longtemps à sécher, ou des vanilles devant certaines petites épiceries qui sentaient en même temps le pétrole lampant, les graines sèches, l'anchois et les fruits exotiques, et, en passant devant les portes des épiceries, je voyais leurs devantures fermées s'enfoncer et se fondre dans les lointains de la mer. (pp. 9-10)

Désireux d'échapper aux «vies ordinaires» (p. 16) des êtres banals, il préfère l'inusuel et l'insolite des hors classés. Mais voilà qu'il découvre l'arme qui va l'aider à lutter contre l'ennui : la passion pour une vieille femme, sa grand-mère, Pauline de Théus.

Avec *Les Enfants terribles*, Jean Cocteau gère également le mythe pour traduire son angoisse face à la vie, à la mort et à l'autre. Puisant au fond de ses souvenirs transmués par l'opium, l'auteur donne corps à un mythe qui englobe son imaginaire et sa vie intérieure. «A force de compter sur l'impossible», nous dit-il, «je m'enracine dans mon trou»¹¹². Il sent depuis toujours une «difficulté d'être»¹¹³ qui le met mal dans sa peau et qui le rend instable. Ce sentiment peut être retrouvé dans *Les Enfants terribles*, vu que Jean Cocteau s'est inspiré d'un grand nombre de détails autobiographiques pour composer son roman. Tout d'abord, n'oublions pas que Jean Cocteau s'identifie à Paul lorsqu'il lui prête son amour pour Dargelos et que, comme il l'affirme lui-même dans *Le Livre blanc*, cet amour ne peut qu'être source d'angoisse et de malheur :

¹¹² *La Difficulté d'Etre*, Monaco, Du Rocher, 1983, p. 159.

¹¹³ *Ibid.*.

J'ai toujours aimé le sexe fort que je trouve légitime d'appeler le beau sexe. Mes malheurs sont venus d'une société qui condamne le rare comme un crime et nous oblige à réformer nos penchants.¹¹⁴

Il se rend compte qu'il est impossible de se faire comprendre par la société qui l'entoure et que tout comme pour l'auteur, Dargelos est pour Paul un ange exterminateur, prototype de tous les anges qui accompagneront le reste de son œuvre. Jean-Jacques Kihm estime que «Les héros romanesques de Cocteau ont toujours plus ou moins les allures d'un mythe. Le jeune Dargelos, (...) devient mythe dans *Les Enfants terribles*»¹¹⁵ ; ce personnage, au caractère fabuleux et mythique subjugué Paul et contrôle son esprit et ses émotions – au point de faire croire à Paul qu'il aime Agathe, alors que cet amour n'est possible que parce que la jeune fille ressemble à Dargelos¹¹⁶. A cette version faible d'un même Jean s'ajoute celle, forte, d'une Elisabeth, jeune fille indépendante et instable, qui est également inaccessible et intouchable.

Les héros coctéens cherchent à échapper au désespoir d'un monde réduit à deux dimensions, celui de la routine et celui du conformisme, c'est pourquoi un abîme se creuse entre eux – êtres supérieurs et marginaux – et les autres, Gérard, Agathe et Michaël – fantoches de la vie de tous les jours. Paul et Elisabeth, personnages entre deux âges refusent de grandir et de céder à la réalité, préférant vivre dans le rêve d'un ailleurs meilleur. Ainsi, dans son effort de, par le mythe, réintégrer un univers intégral, définitivement perdu pour l'adulte, Cocteau pose des héros encore enfants ou déjà jeunes adolescents, parce que, par leur pureté, ils portent tous les possibles. Ces héros vivent donc «aux confins de deux mondes auxquels ils appartiennent également : le nôtre et celui de l'au-delà»¹¹⁷. Par leur double nature, ils voyagent constamment de l'un à l'autre pour dire la vérité du poète : la réalité ne leur convenant aucunement, ils entrent dans un jeu où tout leur est permis.

¹¹⁴ Paris, Passage du Marais, 1992, p. 15.

¹¹⁵ *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1960, p. 117.

¹¹⁶ La ressemblance entre ces deux personnages a conduit Jean-Pierre Melville, le réalisateur du film, à choisir un seul acteur pour les deux rôles ce qui a, d'ailleurs, mérité la seule désapprobation de la part de Jean Cocteau : «Melville tenait à confier son rôle [de Dargelos] et celui d'Agathe à la même jeune fille. Or, Dargelos est un personnage si mâle et d'un prestige qui ne peut appartenir qu'à un jeune garçon fier de ses prérogatives d'homme, que le talent d'une interprète ne pouvait suffire à le rendre plausible» (Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Ramsay, 1986, p. 55 (Paris, Belfond, 1973).

¹¹⁷ Bernard Valette, «Modernité du mythe chez Jean Cocteau», *Jean Cocteau*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, p. 25.

Mac Orlan considère aussi que la vie est un entrelacement entre le jeu des apparences sociales et humaines et l'illusion ; il exploite la réalité, il la pousse à bout et la revêt par le pouvoir de l'imagination. Ainsi métamorphosée, la réalité devient double et instable puisque l'insaisissable a été capté, interprété et investi par la profondeur de l'être. Dans *Le Quai des brumes*, l'auteur cherche, discrètement, à exprimer l'émotion qu'il ressent devant une réalité plurielle où des personnages se meuvent comme des pantins aux gestes, aux attitudes mécanisés. Tout est mis en place pour gérer l'ambiguïté, pour susciter le mystère.

Le monde mac orlanien est polymorphe et, par conséquent, étrange ; des personnages asociaux, ou tout au moins extravagants, se croisent dans un décor tout à la fois réel et transformé par l'expérience personnelle de l'auteur. Dès l'ouverture, le récit installe le lecteur dans le monde cru de la misère sociale et humaine : nous faisons la connaissance de Jean Rabe, un personnage qui ne joue pas le jeu de la société et qui, sans être amoral, ne se soucie nullement du jugement d'autrui¹¹⁸. Par la lumière du jour, la réalité de sa vie est exposée dans toute sa cruauté, mais, dès que la nuit tombe, elle se transfigure, se fait autre et dévoile le côté caché de l'être humain. Marcel Carné joue également sur le contraste nuit/jour, ombre/lumière pour montrer combien les personnages sont victimes d'une société et comment ils avancent dans une contre-allée grisâtre ou même sombre. Dès le début du film, le réalisateur place ses personnages dans une ambiance désabusée : la boîte de nuit, inondée de lumière, est peuplée d'hommes et de femmes sombrant dans l'ennui ; la cabane au bord de l'eau est le refuge d'un artiste suicidaire, d'un guitariste sans illusion et d'une orpheline terrorisée ; et, enfin, le magasin de bibelots, où aucun client ne s'aventure, est tenu par un homme qui ne comprend pas pourquoi les gens s'aiment¹¹⁹.

Ainsi, personnages cinématographiques et personnages littéraires appartiennent à un stade vertigineux et dérisoire de la vie et ils cherchent tous à découvrir «le secret de la désagrégation du monde naturel»¹²⁰, dans le sens où ils éprouvent un profond malaise devant la réalité présente. Ces vauriens, cette fille de la rue sont épris de choses, si l'on

¹¹⁸ Il nous fait penser à Abel Tiffauges de Michel Tournier, dans la mesure où tous deux n'ont aucun souci à vouloir appartenir à la réalité des autres hommes et se créent au sein de celle-ci leur instant d'optimisme et de bonheur en divagant et en se réfugiant dans le rêve et l'illusion.

¹¹⁹ Ce film est un célèbre exemple de ce qu'on a appelé «le réalisme poétique», mais il connut le redoutable honneur, en 1939, d'être considéré comme un film de démoralisation, puis, en 1940, comme une des causes de la défaite. Les réactions lui furent adverses : la presse mussolinienne, particulièrement déchaînée, montra son indignation devant un film si dégradant et si morbide.

¹²⁰ Pierre Mac Orlan, dans *Courbet, Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, p. 30.

peut dire, inexplicables pour le reste des hommes, mais qui restent essentielles à l'esprit : l'imagination et le rêve. Ces incompris, ces marginalisés disent bien le malaise d'une civilisation en voie de décomposition qui n'a, sans doute, pas d'issue, et s'inscrivent, ainsi, dans une zone insolite où s'édifie le sur-réel : la nuit, les rues, les tavernes et les relations superficielles. Mais le lecteur doit, à l'approche de cette misère, se méfier de l'apparente absence de substance humaine de ces personnages et essayer d'y découvrir le dualisme que constituent l'être et le paraître. Pour Mac Orlan, l'homme n'existe que dans sa communion intime avec l'univers, mais le mystère de son existence se doit au fait de n'être ni vérité intime ni chose publique. Ilda Tomás envisage même qu'un processus de «désincarnation» contribue «à établir la complexité de leur nature»¹²¹ et à en faire des fantômes. Placés dans ce monde des apparences, ils sont victimes de leurs rêves et, par là même, de leur irréalité et finissent par être rongés par l'échec. «La vie d'un héros mac orlanien», affirme Ilda Tomás, «ressemble à une quête, à une course perdue d'avance entre la conscience et la vie imaginaire qu'elle s'efforce de rattraper»¹²². Tous vivent donc dans la fausse illusion d'un ailleurs à atteindre.

Les contes de *L'Enfant de la haute mer* de Jules Supervielle et les nouvelles du *Passe-muraille* se meuvent dans un univers différent de tous les autres romans cités antérieurement, puisque l'invisible affleure le décor familial pour faire vibrer le lecteur ; imaginaire et réel sont ainsi enchevêtrés pour gérer une tonalité magique et susciter la curiosité de celui-ci.

Dans l'univers superviellien nous glissons, sans que nous nous en apercevions, des noyés aux fantômes pour dire clairement la solitude, le désespoir, l'angoisse des êtres dans un monde où règnent le silence, l'absence et la mort. La jeune fille à la voix de violon et le bœuf de la crèche souffrent de ne pas être aimés par les êtres qui l'entourent ; l'enfant de la haute mer souffre de vivre seule ; les ombres de se trouver emprisonnées dans leur âme, loin de leur corps. Par conséquent, tous symbolisent l'impossibilité de dialoguer avec les autres, de maintenir un contact avec le monde extérieur.

Le problème majeur de tous ces personnages est de sortir de la solitude infernale où ils se trouvent, afin d'établir un contact avec l'extérieur. Mais, bien vite, le désarroi qu'ils

¹²¹ Pierre Mac Orlan : *Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 201.

éprouvent de ne point parvenir à s'emparer du monde par le rêve, les mène à sombrer dans le néant. Par exemple, l'enfant de la haute mer vit dans une irréalité où elle se sent malheureuse, puisqu'elle est privée de l'existence ; elle voudrait, d'ailleurs, en sortir, donner une forme concrète aux images intérieures, réaliser ses rêves, mais ceci lui est nié par son état même de fantôme. Cette jeune fille se trouve donc à mi-chemin entre l'irréel et le réel, c'est-à-dire, entre l'enfance et l'âge adulte, le surnaturel bousculant le réel de façon ahurissante.

Les personnages supervieilliens connaissent le sens tragique de l'existence, la déchirure intérieure, et ils essaient de s'élever vers un ailleurs par la quête d'un absolu humain. Jetés dans un monde absurde et étrange – où la vie et le monde n'ont pas de sens apparent –, ils se refusent, néanmoins, à admettre qu'il n'y ait pas un sens caché derrière les apparences et se lancent dans une quête où chacun trouvera sa solution.

A la ressemblance du recueil de Supervielle, l'ouvrage de Marcel Aymé semble être constitué d'une série de nouvelles disparates, mais dès que nous procédons à une analyse de la symbolique des personnages, nous vérifions que ces nouvelles, interprétées allégoriquement, représentent le conflit entre l'adulte et l'enfant. Ces deux mondes opposés, cette division est à la source de «la difficulté d'être» des protagonistes, c'est la raison pour laquelle l'auteur essaye d'unifier une société où adulte et enfant se concilieraient. D'après Marcel Aymé, le monde de l'enfant est éminemment supérieur au monde de l'adulte – dans la mesure où il est infiniment meilleur – et, dans ce sens, l'univers fondé sur les principes de l'enfance est pur.

Tout aussi bien dans la nouvelle que dans sa variation cinématographique, le protagoniste du «Passe-muraille» est un modeste fonctionnaire à l'horizon bien trop étroit – quoique dans le film, Bourvil, fasse du personnage une figure bien plus typée – : c'est un adulte résigné à la médiocrité du quotidien :

Depuis vingt ans, Dutilleul commençait ses lettres par la formule suivante : «Me reportant à votre honorée du tantième courant et, pour mémoire, à notre échange de lettres antérieur, j'ai l'honneur de vous informer...» (p. 9)

¹²² *Ibid.*, p. 202. Dans le film, les personnages principaux, Jean Rabe et Nelly essaient un amour, sans issue, qui se trouve, par avance, voué à l'échec (Cf. *Le Quai des brumes*, Marcel Carné, Gregor Rabinovitch, 1938).

Le personnage est donc un être d'habitudes, dont la logique, bien trop structurée, l'empêche de voyager par l'imagination :

Au bout d'un an, il avait donc gardé intacte la faculté de passer à travers les murs, mais il ne l'utilisait jamais, sinon par inadvertance, étant peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination. L'idée ne lui venait même pas de rentrer chez lui autrement que par la porte et après l'avoir dûment ouverte en faisant jouer la serrure. Peut-être eût-il vieilli dans la paix de ses habitudes sans avoir la tentation de mettre ses dons à l'épreuve, si un événement extraordinaire n'était venu soudain bouleverser son existence. (p. 8)

Nous jugeons que, dans le film de Jean Boyer, Dutilleul est beaucoup plus proche de l'enfance que celui de la nouvelle, du fait de jouer sur la taquinerie et de profiter, dès lors, de son don pour se venger des brimades de son beau-frère. Le réalisateur cherche beaucoup plus à mettre en évidence le caractère ingénu, sinon simplet, du personnage que de mettre l'accent sur la dualité bien/mal, enfant/adulte ; or, nous considérons que les deux personnages, du roman et du film, possèdent une caractéristique qui leur est commune : ils sont des exclus de la société, des êtres en marge des préjugés et, somme toute, des hommes autres.

Le fait extraordinaire de passer à travers les murs dans la nouvelle est beaucoup plus de l'ordre du gag dans le film, mais la fonction reste la même : c'est une vengeance envers tous ceux qui l'ont meurtri, envers la réalité et envers sa condition d'adulte. Dutilleul s'apprête à partir à la découverte du merveilleux et de vivre un rêve qui n'est permis qu'à l'imagination d'un enfant : avoir le don de passer à travers les murs afin d'atteindre un absolu. Désireux de fuir un monde de souffrance, il trouve une issue de secours dans le champ du rêve et de l'évasion. D'après Michel Calmel, «Sa solution se situe dans une médiation : introduire un peu de fantaisie dans l'univers de la grande personne afin d'échapper à l'enfer qu'elle a fondé»¹²³. *Le Passe-muraille* est, avant tout, une œuvre pessimiste – parce que de la période de la Seconde Guerre Mondiale –, où l'auteur révèle une profonde expérience de la vie quotidienne, fade et triste, et que seul un miracle peut changer. Par magie, le merveilleux entre dans la vie quotidienne et transfigure la réalité.

¹²³ Cette citation appartenant à «Le Passe-muraille : une interprétation du monde de Marcel Aymé», *Cahiers Marcel Aymé*, n° 7, Dole, Edition S.A.M.A., a été extraite de l'œuvre d'Alain Julliard, *Le Passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 196.

De nature différente, «la difficulté d'être» d'Yves Bonnefoy se situe au carrefour de deux chemins de son enfance, celui de Tours et celui de Toirac et qui correspondent, respectivement, à la solitude et à la liberté. Il est à la recherche de l'arrière-pays, d'un *là-bas*, afin de fuir le pays, l'*ici*, mais il sombre toujours dans la désillusion. L'insatisfaction que l'auteur éprouve à vivre dans le monde-ci le pousse à rêver d'un monde autre, à partir à sa recherche, mais dès qu'il l'a trouvé, il constate qu'il se trouve «renoué», «recentré, rendu réel, habitable» (p. 63).

L'homme, divisé entre sa condition naturelle et rationnelle, souffre d'une profonde vacuité, d'une difficulté à vivre dans la réalité. Au fur et à mesure que l'esprit prend possession de la nature, il la transmue jusqu'à la rendre méconnaissable, mais l'unité n'a pas, pour autant, été atteinte. Cette scission, non résolue, le poète est conduit à l'abîme : il se prête «à l'insatisfaction, à la nostalgie», «à la dépréciation» (p. 65) du monde et tombe dans le vide existentiel. Aussi, faut-il qu'il se réconcilie avec lui-même avant de chercher à découvrir les mécanismes qui lui permettront de renouer avec le monde, pour aboutir à une question essentielle : «Est-il vrai que l'on ne désire l'ailleurs que là où l'ici s'affirme ?» (p. 65). Lui qui avait toujours essayé de ne pas laisser libre cours à son imagination, de ne pas être guidé par le rêve, il comprend, «à un moment qu'[il] en savai[t] moins que [s]on inconscient, quant aux problèmes mêmes qu'[il] agitai[t], et qu'il fallait donc, au moins pour un temps, le laisser faire»¹²⁴. Aussi va-t-il atteindre cet ailleurs en libérant l'écriture poétique du joug de la neutralité et, bien qu'ayant peur de nous parler ouvertement de lui, il soumet son roman à un travail sur le rêve et nous révèle, sans le vouloir clairement, le poète qu'il est. «La tentative poétique d'Yves Bonnefoy», nous dit John Naughton, «est d'abord la lutte contre son propre 'rêve', la quête de cet être nécessaire que l'art peut masquer»¹²⁵ pour aboutir poétiquement à l'universel.

Somme toute, dans *L'Arrière-pays*, Bonnefoy est poète dans la plus haute acception du mot : il interroge l'apparence des choses et de l'existence, pour en dévoiler leur côté caché. Il a la volonté «d'être par les mots et pourtant contre eux, d'être par l'appel et malgré le rêve, d'être par la parole et malgré la langue»¹²⁶. Cet insaisissable solitaire se

¹²⁴ *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 17.

¹²⁵ «Yves Bonnefoy : l'idée nécessaire de l'être», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 46.

¹²⁶ Yves Bonnefoy, *Leçon inaugurale*, Collège de France, 1982. Nouvelle édition, *La Présence et l'Image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 23.

livre à une écriture où il risque un peu d'un récit d'une vie, mais où le souci de la poésie reste la mise en question de toutes les formules. Il cherche à parler à la place des autres, non pas tant pour dire leur condition humaine et sociale, mais pour aider à découvrir leur vie plus intime par le champ de la parole, celle dont lui-même ne sait rien, celle qui n'est pas, mais qui aurait pu être.

Jean Cocteau nous dit bien, dans sa Préface à *La Difficulté d'Etre*, «En fin de compte, tout s'arrange, sauf la difficulté d'être, qui ne s'arrange pas»¹²⁷. Comme nous avons pu le constater auparavant, être souffrant, cherchant ailleurs le bonheur, la personnalité du personnage réaliste magique va, par la suite, faire l'objet d'une découverte progressive, parallèle au dévoilement du monde extérieur – sous sa forme absurde, sinon même tragique. La plupart des récits que nous avons donc étudiés se trouvent organisés autour d'épreuves, d'obstacles à surmonter, et peuvent, par conséquent, être rapprochés du récit d'apprentissage. D'autres ne rendent pas véritablement compte de cette structuration fictionnelle autant que narrative, mais ils témoignent, néanmoins, d'une déambulation magique dont l'aboutissement est également la découverte.

2. Un thème en filigrane : la quête initiatique

Le rêve et la réalité constituent les deux faces de la condition humaine, et la magie naît, précisément, du magnétisme qui pousse l'une vers l'autre, surtout lorsque la lumière qui en jaillit fait entrevoir la vérité qui se trouvait dissimulée derrière la réalité de la vie et du rêve. Une fois résolu le passage de la réalité au rêve, nos auteurs procèdent, alors, à une fusion entre le rêve et la réalité, de façon à ce que jaillisse l'étincelle qui révélera la transcendance. Le lecteur, enivré, charmé par cet univers magique, se laisse aller au gré de son imagination.

Ainsi, dans *Le Grand Meaulnes*, les dés sont lancés dans la séquence narrative de la boutique du vannier : le destin de Meaulnes va se dérouler sous nos yeux, à la ressemblance de celui d'un autre héros littéraire anglais : Robinson Crusoé¹²⁸. Nous allons,

¹²⁷ Monaco, Du Rocher, 1989 (1983), p. 11.

¹²⁸ Cf. p. 18. Cette référence au héros de Daniel Defoe est fort révélatrice puisqu'elle renvoie à l'aventure, au voyage, à un monde primitif, mais n'oublions pas que la présence constante des comparaisons et des métaphores marines nous avaient déjà permis d'établir une approximation entre l'aventure et la mer ou, plus précisément, l'élément eau. La puissance évocatrice de ces images est d'autant plus forte qu'elles peuplent une grande partie du discours poético-romanesque. Jean-Paul Rogues fait un commentaire

désormais, basculer insensiblement d'un monde à l'autre, la ligne de partage ayant été effacée. L'action débute avec la fuite de Meaulnes, c'est-à-dire que l'aventure, qui semble relever de la forme du récit initiatique, n'est pas volontaire, elle est conduite par une force qui est supérieure au héros. La justification de sa fuite est de l'ordre du rationnel – Meaulnes veut aller chercher les grands-parents de François, indépendamment de l'ordre de Monsieur Seurel –, alors que la force qui l'y pousse est de l'ordre de l'irrationnel – être singulier, il cherche à atteindre un absolu qu'il ne peut trouver dans la banalité du quotidien.

Le héros est progressivement arraché au monde réel par une rupture spatio-temporelle : la campagne était désertique, «personne n'était là pour le renseigner» (p. 39) ; le sommeil lui faisait perdre ses repères et, à son réveil, il constata que «le paysage avait changé» (p. 40) et que «la nuit tombait» (p. 41). Le sommeil, le brouillant dans ses notions de temps et d'espace, peut être considéré comme une étape initiatique, puisque c'est par lui, et grâce à lui, que s'effectue le passage d'un monde à l'autre.

Dès qu'il s'égare au carrefour de La Motte, les chemins semblent constituer un labyrinthe emplit d'obstacles naturels à vaincre ; seul, il devra dominer tous les périls qui s'y présentent pour réussir à en trouver l'issue. Des indices révèlent, néanmoins, déjà, le caractère intelligent, vaillant et téméraire du héros, et le lecteur, en haleine, sait qu'il est en mesure de surmonter toutes les péripéties.

Il comprit alors [que la jument] avait tout simplement un caillou dans le sabot. En gars expert au maniement du bétail, il s'accroupit, tenta de lui saisir le pied droit avec sa main gauche et de le placer entre ses genoux, mais il fut gêné par la voiture. A deux reprises, la jument se déroba et avança de quelques mètres. (...) Il s'obstina et finit par triompher de la bête peureuse ; mais le caillou se trouvait si bien enfoncé que Meaulnes dut sortir son couteau de paysan pour en venir à bout. (pp. 40-41)

intéressant à ce sujet : il considère qu'une des étrangetés du *Grand Meaulnes* «tient dans le caractère consciemment antinaturaliste» de ces images qui «transportent dans un cercle d'aventures maritimes qui est peu compatible avec les situations du roman». Et il ajoute encore : «Le regard du narrateur-aède poétise le réel en l'interprétant avec les images empruntées à ses lectures. Il s'agit d'une véritable représentation. Une aventure se passe en Sologne, mais en costume de marin». Et il conclut que «Le mouvement consiste donc en un travestissement du réel ; on pourrait ajouter que le narrateur fait l'expérience des limites de sa réinterprétation du monde au gré de ses lectures anglaises» (Cf. «Alain-Fournier et le modèle romanesque», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque de Cerisy, organisé par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 171-172).

Meaulnes est donc soumis à de rudes épreuves, physiques et psychologiques, avant d'atteindre le Domaine mystérieux et Yvonne de Galais : le froid l'engourdit ; la solitude l'envahit au fur et à mesure qu'il avance dans le paysage sauvage – «sans distraction aucune» (p. 40) ; le désespoir l'accapare avec la tombée de la nuit ; la souffrance le harcèle lorsqu'il se blesse au genou.

La nuit, une fois installée, brouille définitivement tous ses repères spatio-temporels. Or, comment se peut-il qu'un personnage aussi aventureux, aussi spécial, puisse manquer un objectif aussi banal ? Comment se perd-il dans un simple paysage berrichon alors qu'il prétend atteindre un ailleurs ? Il réagit, momentanément, à son impuissance comme tout être humain et éprouve une grande fatigue morale :

Lorsqu'il fit tout à fait noir, Meaulnes songea soudain, avec un serrement de cœur, à la salle à manger de Sainte-Agathe, où nous devions, à cette heure, être tous réunis. Puis la colère le prit ; puis l'orgueil et la joie profonde de s'être ainsi évadé, sans l'avoir voulu... (p. 41)

Le Grand Meaulnes s'accroche, ne serait-ce que pour un instant, à la banalité de la vie quotidienne, mais il se reprend très vite et réagit comme nous l'espérons. Christian Chelebourg explique que «La succession de ces trois sentiments, colère, orgueil et joie, constitue un tournant capital dans le cours du récit. Elle proclame une métamorphose. Jusque là, Meaulnes était le jouet du hasard (...) ; mais en changeant sa colère en joie, son orgueil s'empare de sa mésaventure pour la transfigurer en cette 'Aventure' qui donne son titre au chapitre»¹²⁹. Nous avons, de fait, déjà pu constater que Meaulnes est un personnage

¹²⁹ «Poétique du désir frustré», *Ibid.*, p. 40. Cette idée de Christian Chelebourg nous a fait penser à l'*Œdipe* de Sophocle : Œdipe apprend de l'oracle de Delphes qu'il tuera son père et qu'il se mariera avec sa mère ; de peur, il quitte Corinthe pour ne pas tuer ceux qu'il pense être ses parents. Sur le chemin de Thèbes, à la suite d'une altercation à la croisée de deux routes, il tue un homme, sans savoir qu'il s'agit de son père véritable, Laïos. Il continue son chemin et, ayant résolu la fameuse énigme du Sphinx («qu'est ce qui marche d'abord à quatre pattes, puis à deux, puis à trois, et est le plus faible quand il en utilise le plus ?»), il délivre Thèbes de la créature et se voit proposer la couronne et, tout en même temps, une épouse, la reine veuve, qui n'était autre que sa mère, Jocaste. Le tragique sophocléen commence lorsque les deux plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer, mais encore trop proches pour paraître séparés. Jean Pierre Vernant corrobore cela en nous disant que «Les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent, en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe» (Cf. avec Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, tome II, Paris, La Découverte, 1986, p. 39). Nous estimons que, dans un certain sens, Meaulnes ne peut atteindre le bonheur puisqu'il est, à la ressemblance d'Œdipe, un personnage hors mesure : il se laisse aller à la colère – celle-ci réapparaissant à plusieurs reprises dans le récit – et à l'orgueil. Son attitude agressive envers Yvonne de Galais et le père de celle-ci, dans l'épisode de «La partie de plaisir» ; sa décision d'abandonner sa femme, le lendemain du mariage même, pour aller à la recherche de Valentine, font

au caractère exceptionnel, poussé vers l'aventure, vers le méconnu, mais, partant de cette idée de Christian Chelebourg nous pouvons, maintenant, considérer qu'il est aussi un personnage en proie à la démesure : il agit par impulsion, il se laisse guider par des sentiments ambivalents et dès qu'il se sent menacé par la routine, par le quotidien, par la normalité, il tend à fuir, à s'esquiver. Ainsi, découvrant que le bonheur est bien de ce monde, qu'il est palpable, il cherche à y retrouver ce qu'il y avait vu de surnaturel, de paradisiaque¹³⁰ pour être heureux.

Tout autre que Meaulnes eût immédiatement rebroussé chemin. (...) Enfin, ce chemin - là devait bien à la longue mener vers quelque village... Ajoutez à toutes ces raisons que le grand gars, en remontant sur le marche-pied, tandis que la bête impatiente tirait déjà sur les guides, sentait grandir en lui le désir exaspéré d'aboutir à quelque chose et d'arriver quelque part, en dépit de tous les obstacles ! (p. 41)

Le discours se fait ambigu : l'utilisation des points de suspension, les trois répétitions de l'adjectif indéfini «quelque» nous préparent au saut, au passage dans le méconnu. Le lecteur est, désormais, sûr que tous les obstacles à venir font partie d'une sorte de rituel d'initiation et, qu'ainsi présentés sous leur forme symbolique, ils éloignent le héros de la réalité – du chemin pour Vierzon – pour le mener à un endroit extraordinaire : il doit «traverser trois prés, sauter un traître petit ruisseau» (p. 43) avant d'arriver à une ferme, conduit par une lumière mystérieuse. Avec l'aide des fermiers, il essaie de se situer géographiquement, mais il découvre qu'il ne connaît pas «le pays»; il se sent, néanmoins, rassuré et pense être venu à bout de son aventure. Or, comme narrateur homodiégétique,

preuve d'un désajustement humain et social. Il a un comportement démesuré et il agit en fonction de ses impulsions, c'est pourquoi il ne peut qu'entraîner tristesse, désespoir et mort de ceux qui l'entourent, et qu'il ne peut atteindre le bonheur tant souhaité : celui-ci lui est inaccessible.

¹³⁰ Lors des retrouvailles avec Yvonne de Galais, il se montre anxieux, perturbé, sinon, même, malheureux; le narrateur nous témoigne de la gêne qui s'était installée entre les deux êtres : «Ils parlèrent. Mais invariablement, avec un entêtement dont il ne se rendait certainement pas compte, Meaulnes en revenait à toutes les merveilles de jadis. Et chaque fois la jeune fille au supplice devait lui répéter que tout était disparu : la vieille demeure si étrange et si compliquée, abattue ; le grand étang, asséché, comblé ; et dispersés, les enfants aux charmants costumes... - Ah ! faisait simplement Meaulnes avec désespoir et comme si chacune de ces disparitions lui eût donné raison contre la jeune fille ou contre moi...» (pp. 164-165). Le bonheur qu'il avait cherché à retrouver est là, sous ses yeux, à ses côtés et, néanmoins, une profonde désillusion l'assiège : «Pourquoi le grand Meaulnes était-il là comme un étranger, comme quelqu'un qui n'a pas trouvé ce qu'il cherchait et que rien d'autre ne peut l'intéresser ? Ce bonheur-là trois ans plus tôt, il n'eût pu le supporter sans effroi, sans folie peut-être. D'où venait donc ce vide, cet éloignement, cette impuissance à être heureux, qu'il y avait en lui, à cette heure ?» (p. 166).

François intervient pour anticiper la suite des événements : «Il ne savait pas que c'était là seulement une halte, et qu'il allait tout à l'heure reprendre son chemin» (p. 44).

En sortant de cette maison pour mettre la jument à l'écurie, tout est à nouveau mis en place pour égarer le héros : il est «dans l'obscurité totale» (p. 45) ; la bête s'est enfuie et, en essayant de la rattraper, il franchit haies et talus et tombe sur des ronces qui l'égratignent (p. 46)¹³¹ ; mais voilà que la lumière magique – de la ferme – réapparaît, comme pour le guider, pour disparaître tout aussitôt. «Ainsi peu à peu s'embrouillait la piste du grand Meaulnes et se brisait le lien qui l'attachait à ceux qu'il avait quittés» (p. 46), nous dit le narrateur pour couper toute liaison que le lecteur pouvait encore établir avec la réalité : ce dernier est, dorénavant, apte à entrer dans le merveilleux.

C'est pourquoi, la bergerie, le dernier recoin du labyrinthe par lequel Meaulnes a dû passer, est empreinte d'une lumière révélatrice : «En ce lieu coulait une lumière si douce qu'on eût cru pouvoir la goûter» (p. 47). Eclairée par la lune, symbole tout autant du passage de la vie à la mort et que de la mort à la vie, la bergerie devient, elle aussi, le lieu «de transformation, de renouvellement, de croissance»¹³². Le lecteur subit l'effet d'enchantement de cette image fournérienne et son esprit se trouve en parfaite communion avec celui de l'auteur. Cette image, que l'auteur utilise pour suggérer cet éclairage spécial, fonctionne comme un indice de changement, de passage d'un monde à l'autre. Le lecteur, parce qu'il s'est laissé envahir par les sensations, pénètre de plein pied dans cette atmosphère de rêverie, où passé et futur se rencontrent : ce souvenir d'un rêve d'enfance anticipe la rencontre avec Yvonne de Galais.

Dès le réveil, Meaulnes reprend la route, mais, alors qu'il essaie d'avancer dans la campagne déserte, il est assailli par la douleur à son genou – celle-ci disparaissant dès qu'il

¹³¹ D'après Isabelle Rivière, le récit d'Alain-Fournier tient aussi du souvenir du conte *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, puisqu'elle considère que cette histoire féerique avait eue grande importance dans leur enfance (cf. le chapitre «Le Domaine inconnu» d'*Images d'Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul Frères, 1938, pp. 139-142). Marie Maclean nous dit que «les tribulations typiques du conte populaire se multiplient ; la perte du cheval, et surtout le 'désir panique' qui force Meaulnes à courir n'importe où, écorché par des épines. On n'a qu'à parcourir au hasard un recueil de contes de fées pour voir la fréquence de tels indices» (*Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, Corti, 1973, p. 84.).

¹³² Angel Flores Garcia, *Le Grand Meaulnes : Roman initiatique*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 34. Dans l'adaptation cinématographique, Jean-Gabriel Albicocco saute cet épisode de la bergerie ; il le donne à connaître, plus tard, par la voix même de Meaulnes, qui raconte son étrange rêve d'enfant à Yvonne de Galais, lorsqu'il fait sa connaissance (Cf. *Le Grand Meaulnes*, Jean-Gabriel Albicocco, Madeleine Films, 1967).

entre dans le Domaine mystérieux. Il est au bout du labyrinthe, le bonheur est proche, et il le sent : il a atteint l'absolu.

L'évasion, qui avait été pensée dans la boutique du forgeron, se trouvait symboliquement représentée par la lumière rouge de la forge et par la chaleur qui l'accompagnait ; dans la bergerie, Meaulnes, gelé jusqu'aux os, est sous l'effet de la lumière de la lune et il se laisse emporter par le souvenir d'un rêve, dans une pièce verte, qui va marquer la coupure avec la réalité ; et, enfin, arrivé au Domaine mystérieux, il entre, définitivement, dans le monde de la lumière, des couleurs et des sensations. Il a «atteint son but». Le hasard – ou peut-être son désir – l'a poussé au seuil d'un ailleurs – poétique – et il est prêt à humer toute odeur, à capter toute vision, à toucher tout objet. En somme, il est prêt à entrer et à vivre de sensations, à côtoyer le merveilleux.

Le silence le fait douter de son aventure¹³³ et revenir à la réalité, mais le vent est là, personnifié, il «gémit» et il lui apporte :

le son d'une musique perdue. C'était comme un souvenir plein de charme et de regret. Il se rappela le temps où sa mère, jeune encore, se mettait au piano l'après-midi dans le salon, et lui, sans rien dire, derrière la porte qui donnait sur le jardin, il l'écoutait jusqu'à la nuit... (p. 50)

Le son qu'il entend déclenche une réminiscence de la musique que sa mère jouait au piano et, en sombrant dans le sommeil, le monde extérieur s'efface définitivement pour laisser place au Paradis : au monde de l'enfance, de la pureté, de l'amour maternel. Le souvenir ou, comme le dit le narrateur lui-même, la «vision» qu'il avait eue à la bergerie peut être rapprochée de cet autre souvenir de sa mère et annoncer, d'ores et déjà, la rencontre avec Yvonne de Galais.

Anne Cousseau soutient que la halte dans la bergerie a permis à l'auteur de mettre en place «tous les éléments [qui] concourent à la mise en scène symbolique du retour au sein maternel»¹³⁴ et de préfigurer la découverte du Domaine. L'image de la jeune fille de la rêverie de la bergerie, ainsi associée à l'image de sa mère, renvoie à un espace-temps édénique où enfance, pureté et beauté ne font qu'un.

¹³³ «Un silence profond régnait sur ce domaine. Par instants seulement on entendait gémir le grand vent de décembre. Et Meaulnes, étendu en venait à douter si, malgré les étranges rencontres, malgré la voix des enfants dans l'allée, malgré les voitures entassées, ce n'était pas là simplement, comme il l'avait pensé d'abord, une vieille bâtisse abandonnée dans la solitude de l'hiver» (p. 50).

Lorsque Meaulnes se réveille dans la chambre de Wellington, «Une faible clarté glauque» baigne la pièce et nous apprenons que quelqu'un avait suspendu «deux lanternes vénitiennes vertes» (p. 51) : c'est par cette couleur que le lecteur est déjà entré dans le rêve d'enfance de Meaulnes et il s'attend, maintenant, à voir se dérouler sous ses yeux les plus hauts faits du héros. Rien ne surprend donc plus celui qui lit : ni la singularité des deux comédiens, ni l'invitation qu'ils font à Meaulnes :

Monsieur l'Endormi, fit-il avec des révérences et des inflexions de voix gouailleuses, vous n'avez plus qu'à vous éveiller, à vous habiller en marquis, même si vous êtes un marmiteux comme je suis ; et vous descendrez à la fête costumée, puisque c'est le bon plaisir de ces petits messieurs et de ces petites demoiselles. (pp. 52-55)

Il est aux portes de l'inconnu : il sent encore le froid de la dure réalité, mais, comme par miracle, sa blessure au genou a cessé de lui faire mal ; il est dans une atmosphère onirique, or, c'est un besoin biologique – la faim – qui le pousse à descendre dîner ; il est déjà sous l'effet du charme et, bien qu'il se rende compte que le parquet n'est pas ciré et qu'il ait «l'impression d'être dans une maison depuis longtemps abandonnée...» (p. 56), il ignore le côté décevant, sinon même inquiétant, du réel. Ainsi, réel et rêve se superposent tour à tour, mais le héros poursuit son chemin afin de réaliser tout le rituel de l'initiation ; il doit encore passer par l'épreuve de la purification :

Il n'osait rien toucher du bout du doigt, mais après s'être nettoyé en frissonnant, il endossa sur sa blouse d'écolier un des grands manteaux dont il releva le collet plissé, remplaça ses souliers ferrés par de fins escarpins vernis et se prépara à descendre nue-tête. (p. 56)

Impur, de peur de rompre le charme, il n'ose toucher les objets magnifiés, mais, par la suite, la métamorphose s'effectue sans heurt dans le récit :

Comme on lui avait conseillé, il revêtit un simple costume noir, de mode passée, une jaquette serrée à la taille avec des manches bouffant aux épaules, un gilet croisé, un pantalon élargi du bas jusqu'à cacher ses fines chaussures, et un chapeau haut de forme. (p. 64)

¹³⁴ «L'enfance perdue comme figure du bonheur», *Mystères d'Alain-Fournier*, op. cit, p. 53.

Nous voyons là comme un écho lointain d'un processus d'initiation à un autre monde, à celui de l'aristocratie, puisque, ne l'oublions pas, Meaulnes est un paysan en fugue et, pour être admis dans ce château mystérieux, dans cette cérémonie, sa métamorphose est nécessaire. Pour atteindre sa châtelaine, il a dû vaincre tout une série d'épreuves, mais parce qu'il n'est pas du même statut social, il ne peut l'atteindre qu'en s'épurant de sa position de paysan, de sa relation avec la réalité. Robert Baudry, dans son article sur la valeur symbolique des costumes, ne croit pas qu'Alain-Fournier se soit directement inspiré de quelque récit initiatique de la littérature universelle, mais il ne doute nullement que, comme tradition narrative, ce canevas narratif ait été présent à l'esprit de l'auteur. Selon lui, «Ce rite du changement de costume est devenu comme un scénario permanent d'intronisation dans un univers séparé. (...) Sans doute ce canevas mystique se trouve-t-il souvent 'dégradé' au registre réaliste. Toutefois, il y subsiste toujours quelque survivance plus ou moins consciente du sentiment originel»¹³⁵. Il est rendu autre pour pénétrer au cœur même du merveilleux, pour séduire celle qui l'attend. A la façon de Narcisse, il aime voir le reflet de l'autre que lui-même :

Il s'aperçut lui-même reflété dans l'eau, comme incliné sur le ciel, dans son costume d'étudiant romantique. Et il crut voir un autre Meaulnes ; non plus l'écolier qui s'était évadé dans une carriole de paysan, mais un être charmant et romanesque, au milieu d'un beau livre de prix... (p. 65)

Comme nous avons déjà pu le vérifier, l'auteur use de modalisations pour décrire les lieux et les personnages, afin de situer le lecteur aux deux niveaux de la réalité : l'une envoûtante, mystérieuse, l'autre beaucoup plus prosaïque, plus crue, mais, parce que l'enchantement se maintient, le personnage continue son parcours dans le rêve.

L'originalité de la structure de la narration du passage de Sainte-Agathe au Domaine mystérieux tient à la reprise de la forme du récit initiatique, mais la finalité de la quête de Meaulnes semble ne pas être bien définie. Il est parvenu à une terre précieuse où les enfants sont rois et une partie de son rêve se concrétise, mais ne manque-t-il pas la réalisation de la quête totale : la découverte de la femme aimée ? De fait, avant d'aboutir à la quête finale, le personnage doit se soumettre à la deuxième étape de cette initiation. Arrivé au royaume de l'enfance, il est conduit par le plaisir et par le merveilleux, parce

¹³⁵ «Les valeurs symboliques du costume dans *Le Grand Meaulnes*», *ibid.*, p. 159.

qu'il a la foi et la pureté de l'enfance ; il est, successivement, guidé par des figures pittoresques d'enfants, pour retrouver la figure féminine : un «extraordinaire petit jeune homme» (p. 56) le mène jusqu'au corridor de la demeure centrale ; deux fillettes jouent avec lui, comme pour le retenir ; puis deux petits garçons le conduisent, par la main, jusqu'à la table du repas¹³⁶. Par la suite, il se laisse enivrer par l'ambiance de fête, au point d'en être étourdi¹³⁷, et il entre dans la pièce de la réalisation de ses rêves, et, là, il se trouve «plongé dans le bonheur le plus calme du monde» (p. 64). Sa quête est réussie :

Il put imaginer longuement qu'il était dans sa propre maison, marié, un beau soir, et que cet être charmant et inconnu qui jouait du piano, près de lui, c'était sa femme. (p. 64)

Il a trouvé la femme-mère, par conséquent, il a atteint l'idéal. Meaulnes est sous l'effet de l'hallucination, et ce tableau, dans lequel il est entré, est la représentation même de la perfection. Marie Maclean explique, ainsi, la scène du piano :

[elle] est en effet ce que certains critiques allemands appellent 'das statuarische Moment', une situation où le rêve est figé pour permettre un bonheur hors du temps et de l'espace. La belle irréalité de la scène ressort avec un relief tout particulier au moyen d'une technique qui est en train de nous devenir familière. Le mot clé répété coup sur coup. En ce cas le mot est *image* (...) ¹³⁸

L'illusion a atteint son point culminant dans le récit, c'est pourquoi l'auteur laisse son personnage dans le silence et maintient, pour l'instant, la femme dans le secret. Dans le film d'Albicocco, cette scène se termine par une image magnifique du pierrot qui joue de la trompette : l'incidence de couleurs, l'excès de luminosité et le flou nous font penser à

¹³⁶ Une fois de plus, l'auteur fait une description où le réalisme semble vouloir prendre le dessus : «Ce sont probablement deux petits garçons de paysans. On leur a mis leurs plus beaux habits : de petites culottes coupées à mi-jambe, qui laissent voir leurs gros bas de laine et leurs galoches, un petit justaucorps de velours bleu, une casquette de même couleur et un nœud de cravate blanc» (pp. 57-58). Mais, l'enchantement se maintient et l'effet de la réalité se trouve atténué. Pour Marie Maclean, «ce qui arrive à Meaulnes est une expérience onirique. (...) Mais c'est un rêve organisé, on y sent partout le metteur en scène. Nous nous apercevons que les rencontres que fait Meaulnes, qui lui semblent n'avoir ni suite ni raison, font partie d'une série théâtrale» (cf. *op. cit.*, p. 88).

¹³⁷ Jean Gabriel Albicocco a su recréer l'atmosphère de délire hallucinatoire de toute cette scène : l'excès de lumière, de couleur blanche, de reflets et l'air de menuet charment le spectateur qui se laisse, lui aussi, aller à cette ambiance irréelle où tout doit être imaginé, puisque l'image a été rendue floue.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 91. De fait le mot *image* est répété trois fois lors de la narration de l'entrée de Meaulnes dans cette pièce silencieuse et, au moment où le rêve atteint son apogée, il se trouve dissimulé dans le verbe *imaginer* (cf. pp. 63-64).

une peinture dont la technique consisterait en une série de touches, qui seraient superposées, afin de nous donner une idée d'ensemble.

Le lendemain de la nuit de noces, l'illusion continue, mais la magie n'est plus aussi efficace puisque l'épisode se déroule en plein jour, sans l'artifice des lumières. Le lecteur s'attend à ce que la réalité reprenne le dessus, grâce à la lumière du jour, mais un indice temporel le maintient dans le suspens : bien que nous sachions que l'histoire se passe en plein hiver, le personnage se trouve «comme transporté dans une journée de printemps» (p. 64). Cette saison symbolisant la renaissance, le resurgissement de la vie, l'histoire extraordinaire ne peut être arrivée à sa fin. La transformation magique du personnage est prête à se réaliser : avec «la rencontre», Meaulnes ne pourra, désormais, plus redevenir ce qu'il était.

La rencontre de Meaulnes et d'Yvonne forme l'épicentre du roman : il a trouvé la femme rêvée, la mère, la princesse, la fée ; néanmoins, un avis nous est donné par le narrateur : «On eût pu se croire au cœur de l'été. On allait aborder, semblait-il, dans le jardin de quelque maison de campagne. (...) Mais soudain une rafale glacée venait rappeler décembre aux invités de cette étrange fête» (p. 68). Cette rafale est comme une prise de conscience, un clin d'œil apporté par la réalité. Le rêve étant parent de la mort, le bonheur du malheur, cette information narrative fonctionne comme une prémonition.

Meaulnes, avec Yvonne, a côtoyé la perfection, mais il ne l'a pas véritablement atteinte : il l'a perdue avant même de l'avoir conquise. C'est au centre même de l'illusion, avec l'histoire de Frantz, que le terrestre, le quotidien va reprendre le dessus : sa fiancée s'est enfuie parce qu'elle est une couturière et non pas une princesse. Tout s'écroule à partir de cet instant et le retour à la réalité va se faire abruptement : plus d'épreuves, plus d'obstacles ; cependant, un événement dramatique permet que s'établisse une liaison entre l'irréel et le réel, entre le rêve et la réalité : «un éclair suivi d'une détonation» et un corps inerte se laissent voir et entendre dans la nuit du départ de Meaulnes pour Sainte-Agathe (p. 78). L'auteur nous donne donc un indice sur la suite du récit et maintient notre vigilance en alerte. Nous savons, maintenant, que l'évasion de Meaulnes a une position essentielle dans le réseau fonctionnel du roman.

Le passage vers la réalité s'effectue, à nouveau, dans la solitude et par le sommeil, mais, cette fois, c'est la souffrance morale qui le fait sombrer. Le vent froid est à nouveau là, comme pour le faire prendre conscience de la réalité, mais Meaulnes s'arrache

difficilement de son sommeil, il est encore sous l'effet du rêve lorsqu'il marche vers Sainte-Agathe. Aucune autre information ne nous est donnée par le narrateur dans ce récit enchâssé.

Le héros revient au «port» d'où il a pris «le navire» pour l'aventure : l'école. Et le choix de ce lieu n'a rien d'hasardeux : l'auteur choisit ce lieu pour planter, à nouveau, le héros dans le réel, parce qu'il est l'endroit où jeux, enfance et évasion spirituelle sont encore possibles ; en somme, il maintient ouverte une porte sur l'aventure. Il anticipe sur la suite du récit et le lecteur s'attend à ce que l'extraordinaire revienne, maintenant, pour envahir le réel.

Bien que nous soyons dans le règne de la réalité, l'arrivée, imprévue, des bohémiens à l'école apporte l'illusion, place le merveilleux dans le quotidien et maintient le suspense. L'extraordinaire naît, une fois encore, d'une apparente coïncidence : l'un des bohémiens est Frantz de Galais et sa présence prouve bien que Meaulnes n'a pas rêvé, qu'il a réellement vécu ce moment mystérieux. L'illusion reprend force et emplit la réalité d'une atmosphère suspecte ; elles se frôlent sans jamais véritablement se fondre l'une dans l'autre. Elles cohabitent dans le récit jusqu'aux «deux chapitres charnière qui constituent le moment d'équilibre précaire entre l'illusion et la réalité représenté par le cirque»¹³⁹. Avec la disparition de Frantz, la réalité reprend tous ses droits et il ne reste à Meaulnes que les souvenirs de la plénitude et à François le désir de rendre réel le rêve de son ami. L'être d'illusion – Meaulnes – s'éclipse pour laisser le premier rôle à un être beaucoup plus rationnel – François. Parce que la réalité domine toute la deuxième partie du roman, l'auteur ne pouvait laisser Meaulnes au-devant de la scène ; il l'efface, momentanément, de l'action, pour laisser François jouer son rôle de quêteur.

François entreprend une fausse quête – c'est une duplication antithétique de la quête de Meaulnes –, dans la mesure où il n'est pas soumis aux processus de l'initiation. Or, il trouve Yvonne, si bien que, «La partie de plaisir» est placée, dans cette deuxième partie du roman, comme tableau antithétique de «La fête étrange» ; les retrouvailles ont perdu toute magie et Meaulnes n'est pas heureux ; il ne peut être ajusté à ce monde où rien du passé heureux n'a sévi. A partir de ce moment, le récit chute abruptement dans la plus dure réalité et il faut que le véritable héros revienne pour que l'illusion renaisse : la petite fille –

¹³⁹ Marie Maclean, *op. cit.*, p. 31.

archétype de l'avenir – est emportée par celui qui, malgré tout son malheur, a atteint le plus haut état de la connaissance. Comme Meaulnes le dit lui-même :

lorsque j'avais découvert le Domaine sans nom, j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. Dans la mort seulement, comme je te l'écrivais un jour, je retrouverai peut-être la beauté de temps-là. (p. 155)

Le parcours initiatique lui a fait comprendre que l'enfance est un paradis à jamais perdu et, qu'en conséquence, le bonheur est inaccessible¹⁴⁰. Alain-Fournier exprime, ainsi, «le sens d'une existence douloureuse et éprise d'absolu», qui ne peut «se satisfaire d'un bonheur qui n'est bonheur que de toujours se dérober»¹⁴¹.

Le véritable chemin de ce héros n'est pas de l'ordre du réel, c'est la raison pour laquelle il lui a fallu abandonner son mariage, sa femme, la vie ordinaire. Il essaie de trouver l'absolu dans le monde d'*ici-bas*, aussi fouille-t-il la réalité palpable dans l'espoir d'atteindre le *là-bas* ; mais dès qu'il l'a touché, il est condamné à un éternel renouvellement, à une éternelle renaissance.

L'unité de cette œuvre se trouve précisément dans la tension constante entre illusion et réalité, puisque c'est par elle que l'écriture se fait écho d'une prise de conscience humaine, sociale et poétique. Robert Pickering, dans un article fort intéressant, nous montre cela même :

Les ressorts affectifs d'une conscience profondément poétique, à l'écoute de l'intimité la plus raffinée des aspirations, y vont de pair avec une lucidité qui semblerait très divergente, mais qui fonde l'élan des passions en un traitement réaliste nullement éloigné du mouvement de la société ou des enjeux qui en guettent l'évolution.¹⁴²

Le Grand Meaulnes, par la valeur symbolique de son écriture, est un tremplin de l'intérieur vers l'extérieur, d'une problématique personnelle vers une prise de conscience

¹⁴⁰ Maria Hermínia Amado considère, d'ailleurs, que la matière romanesque du *Grand Meaulnes* est constituée de deux éléments : «le souvenir et l'adolescence qui n'est ni reviendra plus», puisque «tout est révolu dans la vie des héros, au moment de l'écriture, où il ne subsiste que le souvenir des aventures passées» («*Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, domaine mystérieux de l'enfance ?», *Confluências*, n° 15 («Le souvenir d'enfance»), Coimbra, Instituto de Estudos Franceses / Service Culturel de l'Ambassade de France, 1997, p. 183).

¹⁴¹ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴² «Pays perdu, bonheur manque, joie étrange : Alain-Fournier et les enjeux d'une civilisation mortelle», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, Paris, PUF, 1999, p. 76 (Nous retrouvons cet article

collective. En ce sens, en terminant son œuvre par une nouvelle aventure, il nous invite à croire, et à toujours partir à la recherche du bonheur.

Dans *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, Gaspard commence son processus d'apprentissage, involontairement – tout comme le Grand Meaulnes – dès qu'il rentre dans la forêt, dans ce passage mythique où tout est possible. Cet endroit fait de «jeux d'ombre et de lumière» (p. 44) semble être possédé par une invisible présence, qui commence par l'effrayer, mais son don de voyance semble venir tout expliquer :

Les futaies qui descendaient le long des pentes exerçaient sur lui un attrait singulier. A travers ces perspectives, il s'attendait à chaque instant à revoir l'enfant d'Anvers. Les événements qu'il pressentait naguère dans les lointains du monde semblaient maintenant se rapprocher de lui, sans qu'il eût rien à faire pour les susciter. Quelque chose avait changé certainement, malgré le grand silence de Lominval. (p. 45)

Il s'édifie, désormais, une alliance secrète entre Gaspard et la nature ; des correspondances s'établissent qui transcendent la réalité et dévoilent une réalité autre. La forêt, symbolisant l'au-delà, est le retrait le plus propice à l'initiation, et le héros, cet explorateur de la nature, y découvre la représentation de la beauté même : le cheval pie¹⁴³.

Cet animal, à caractère tout autant surnaturel qu'humain, joue sa fonction dans la quête du héros : il est là pour le guider plus au cœur de l'intrigue, pour le conduire vers le merveilleux. Une fois de plus, c'est par une coïncidence que Gaspard monte sur le cheval :

Gaspard connut une fois de plus (ce ne devait pas être la dernière) comment se déroule une catastrophe. Au moment où il tombait en avant, il eut la vision du ciel qui surplombait le vaste moutonnement de la forêt. La chute fut un peu amortie par l'herbe, mais le garçon passa cul par-dessus tête, et il eut beau s'agripper aux plantes, il lui fallut rouler jusqu'au bas. (...)

Il pensait s'écraser sur le goudron, lorsqu'il sentit entre ses mains la crinière du cheval. Son corps tomba à plat en travers du dos de la bête. (...)

La bête n'avait pas bronché sous le fardeau inattendu qu'elle venait de recevoir et elle avait maintenu son allure. (...) Il restait allongé sur le cou du cheval. Ses jambes s'envolaient de temps à autre, et il ne comprenait guère comment il parvenait à tenir son

reproduit, avec le même titre, dans les Actes du Colloque de Cerisy, organisé par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 215-230)

assiette. Mais justement parce qu'il ne comprenait pas, il se sentit pénétré d'une confiance nouvelle. (p. 49)

Le hasard semble, à nouveau, vouloir lui jouer de mauvais tours, mais, contrairement aux autres incidents de Lominval, Gaspard y voit quelque phénomène «fantastique» et il est tout naturel qu'avec cet animal il se sente «transporté dans un autre monde» (p. 50). Le cheval pie avance dans cet épais labyrinthe, qu'est la forêt, par des routes, des allées, des sentiers, en frayant son passage entre taillis, futaies et arbres et «Gaspard appr[end] donc qu'il n'y [a] pas une forêt mais mille forêts dont pas une ne ressembl[e] à celle de Lominval» (p. 51). La surprise et la fascination ressenties par le personnage, selon Michèle Monballin, sont bien le témoignage du «processus d'apprentissage que la quête rend possible»¹⁴⁴. La découverte s'initie, donc, avec le cheval pie : Gaspard est émerveillé par les phénomènes de la nature et il découvre, de fait, un monde qui lui était méconnu. Mais le narrateur tient le lecteur en alerte par une adversative : «Les lignes de pluie se dissipèrent, mais ce fut vers le bas et non dans le ciel que soudain les perspectives s'ouvrirent tout d'un coup» (p. 52). Le narrateur semble vouloir suggérer au lecteur que le merveilleux ne se trouve pas dans un *là-bas*, dans un paradis mythique, mais *ici-bas*, dans les choses, dans les bêtes, dans la nature ; il suffit d'apprendre à y entrer, d'être curieux pour qu'il se laisse révéler. C'est pourquoi le cheval lui fait franchir la lisière qui sépare deux mondes, celui de la forêt et celui de la prairie, c'est-à-dire, celui du mystère et celui de l'humain.

Ce qui était, au début, une évasion involontaire, va se transformer en une quête, qui est celle de l'enfant fugueur. Gaspard effectue son parcours initiatique entre la forêt – lieu sauvage, labyrinthique, empli d'obstacles de plus en plus difficiles à vaincre – propice à l'aventure, et la prairie – site où le héros reçoit des repères, des informations, de la chaleur humaine – où il récupère ses forces pour repartir à l'aventure. Pendant la journée, la course effrénée dans la forêt, avec le cheval pie, le pousse à bout : il est tirillé par le froid, par la faim et par la fatigue, mais, à chaque halte, il découvre, en pleine clairière, une maison, une

¹⁴³ «Des gens de Lominval l'avaient aussi aperçu, mais ils ne s'y intéressaient nullement. (...) Pour Gaspard il y avait autre chose qu'il n'aurait su expliquer. Il était séduit par une beauté singulière qu'il voyait se dessiner aux flancs ardents de la bête» (p. 47).

¹⁴⁴ «Le lieu perdu/inatteignable dans *Le Grand Meaulnes* et *Le pays où l'on n'arrive jamais* : Pour une interrogation sur le 'réalisme magique', *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 231.

ville, des villages, un fleuve. En somme, ce sont des lieux étranges aux yeux du héros¹⁴⁵, parce qu'ils sont nouveaux pour lui ; il est, d'ailleurs, surpris, étonné par tant de beauté. Ces espaces sont peuplés par des personnages insolites qui le poussent vers sa quête, qui lui apprennent des choses¹⁴⁶, et son étonnement continue à grandir.

Comme le héros fourniérien, il essaie de se convaincre qu'il veut atteindre un endroit réel, ici Lominval, alors qu'il cherche, véritablement, un ailleurs, c'est pourquoi il se perd au «carrefour de deux allées forestières» (p. 56) et pénètre constamment dans une forêt pleine d'embûches. Il continue donc son parcours initiatique, mais, au fur et à mesure qu'il avance, les obstacles à franchir sont de plus en plus difficiles à dominer. Le labyrinthe par lequel il doit passer, possède de plus en plus de coins sombres et il faut attendre la lumière pour en découvrir la sortie. Or, ces épreuves l'enrichissent, il est de plus en plus apte à découvrir la beauté des choses et des hommes ; il est, désormais, prêt à croire en lui-même.

¹⁴⁵ C'est, d'abord, «une maison en ruine» en pleine lande (p. 53) ; ensuite, «l'amoncellement de maisons d'une ville : Fumay» (p. 57) dans la plaine ; par la suite «une maisonnette flanquée d'une grange» en pleine clairière» (p. 68) ; enfin, «des villages» en plein champs (p. 75).

¹⁴⁶ Le vagabond de la maison abandonnée ne lui pose aucune question, il a la connaissance du sage et il lui donne les informations nécessaires à la suite de la quête («Les gens de Fumay ont parlé beaucoup de lui» ; «Ici vous êtes à deux pas de Fumay» (p. 55)), mais aussi à la découverte de soi-même («On apprend toujours, dit l'homme» ; «Et quand les gens parlent, on apprend» ; «Le vagabond semblait trouver que tout était naturel, et qu'il suffit d'être curieux pour que le monde se révèle à nous. Il répéta qu'il fallait toujours s'instruire» (p. 55)). Le coiffeur est «un homme affreux», étrange, (p. 58) ; or, il sait qui est Gaspard et ce qu'il fait à Fumay ; il sert, également, au développement de l'intrigue : il a connu l'enfant d'Anvers («Il y a un mois jour pour jour, et à peu près vers la même heure, j'ai donné un shampoing à un garçon aussi blond que vous, mais dont la chevelure était beaucoup plus abondante. Il avait les yeux coupants comme l'acier et purs comme la Meuse» (p. 59)), il lui donne des indications sur le chemin à suivre («Si vous avez quelque ennui, gagnez les environs de Vireux. Sur la route qui va de Fumay à Vireux, interrogez les passants. Il se trouvera certainement quelqu'un pour vous indiquer où demeure Théodule Residore. Répétez ce nom. Théodule Residore vous viendra en aide, quoi que ce soit que vous désiriez» (p. 64)), et il possède une connaissance qui dépasse la connaissance humaine («Je suis sûr que vous ne rentrerez pas à Lominval» (p. 63) ; «Quelque chose va se passer, je ne sais quoi encore. Votre cheval, qui vous a signalé à l'attention, n'est pas un cheval comme les autres. Il est capable de vous conduire au bout du monde» (p. 64)). Le jeune garçon, Théodule Residore, à la voix aiguë, est sourd, il ne lui pose donc pas, non plus, de question, et c'est Gaspard lui-même qui demande des informations sur le garçon fugitif. La surdité du premier pousse, une fois de plus, le second à poursuivre sa quête («- Vous allez à Anvers ? coupa Théodule. - Je ne peux pas aller à Anvers. - Vous vous demandez comment faire pour vous y rendre ? - Je ne vais pas à Anvers, dit Gaspard. C'est par hasard... - Je peux vous donner les moyens d'aller là-bas, reprit Théodule. - En réalité, il faut que je rentre à Lominval, dit Gaspard. Je n'ai même pas l'adresse de cet ami. - Je vous donnerai une excellente adresse où vous serez parfaitement reçu, assura Théodule. Je ne peux pas aller à Anvers, gémit Gaspard. - Je suis content que vous ayez confiance en moi, répondit l'autre. Vous y serez dans deux jours» (p. 71)) ; il a, lui aussi, connu le jeune garçon d'Anvers et il lui révèle qu'il n'est pas un être comme les autres («Mais, lui, Drapeur, c'est autre chose» (p. 73) ; «ses yeux disaient qu'il cherchait quelque chose de beau» (p. 74)) ; il accompagne Gaspard pendant un bout du chemin, afin de l'aider dans sa quête. Toutes ces rencontres sont importantes pour le héros, puisqu'elles le font entrer, progressivement, dans un monde autre, «dans un monde nouveau», «où il y avait des choses terribles et bizarres certainement, mais aussi une fraternité inconnue» (p. 72). Gaspard découvre une autre réalité géographique et humaine. Il s'enrichit.

Ainsi, nous comprenons que l'initiation suit son cours : le héros parcourt un chemin difficile, en quête d'un ami, mais il est ébloui par les découvertes qu'il fait et par des valeurs humaines qui, jusque là, lui étaient inconnues. En somme, il est soumis à un apprentissage, qu'il réussit, et qui va le métamorphoser.

Arrivé en Belgique, Gaspard est ébloui par les eaux de la Meuse et par les différents paysages qu'il voit sur les marges : «Comme si soudain la nature se multipliait. Il semblait à Gaspard qu'on avait ici entassé plusieurs mondes» (p. 77) et le héros se rend compte que toute cette beauté dépasse, de loin, tous ses rêves de Lominval. La quête de Gaspard vise donc une merveille «qui mène au suprême ravissement»¹⁴⁷, c'est-à-dire que, pour Dhôtel, c'est l'éblouissement né d'une perception singulière de l'espace qui gère le merveilleux :

Je m'intéresse surtout aux circonstances, aux péripéties qui sont ordinaires ou féeriques, un peu au petit bonheur. Et je crois que la quête pour moi est au rebours de ce que l'on entend par ce mot d'habitude. Il ne s'agit pas d'une intuition, d'une recherche ou d'une découverte à faire, mais au contraire d'une conduite telle que le héros le plus maladroit tout comme l'auteur puisse trouver une occasion où l'être aimé (la beauté, l'*autre monde*, etc.) vienne vers lui. C'est pourquoi, au lieu de vouloir (ou de désirer) la prise de possession d'une réalité merveilleuse, je préfère n'avoir qu'un reflet de la merveille, pourvu que ce reflet nous tombe du ciel ou d'où que ce soit. Je préfère que soit très passager, du moment que cette lueur s'achemine de notre côté, perçant au travers de nos démarches embarrassées.¹⁴⁸

Le héros passe donc par des épreuves physiques et psychiques, afin d'apprendre, à ses dépens, l'authenticité des êtres et des choses et de découvrir l'inaccessible.

Une fois à Anvers, la réussite semble inévitable ; la singularité des personnages qui sont voués à l'aider ne peut qu'être liée à la découverte du jeune Drapeur : la pureté de Niklaas et de ses deux fils le rapproche de la vérité. Mais, alors que le héros semble être prêt à réussir sa quête, un nouveau rebondissement vient en retarder le résultat : Gaspard se voit être pris à son propre piège et être emporté dans des contrées encore plus lointaines. Entraîné par un bateau sur la mer, il fait à nouveau un rêve qui rejoindra, plus tard, la réalité :

¹⁴⁷ Robert Baudry, «De la forêt de Brocéliande à la forêt d'Ardenne», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, p. 39.

¹⁴⁸ André Dhôtel, *Lettre à l'auteur*, du 23 septembre 1977, mais cette citation a été extraite de l'article Robert Baudry, *ibid.*, p. 39.

Gaspard voyait dans son rêve une ville qui dominait des eaux immenses. De larges avenues s'ouvraient sur des quais inondés de lumière. De hautes maisons bordaient les avenues. Ces maisons furent soudain renversées en arrière, après quoi elles revinrent sur leurs bases et se penchèrent vers l'avant. Gaspard remarquait surtout une maison à quarante étages au sommet de laquelle une jeune fille se promenait avec une ombrelle. A chaque oscillation de la bâtisse, la jeune fille manquait de tomber. Soudain, il y eut un mouvement plus brutal, et toutes les pierres se disjoignirent. La jeune fille disparut au milieu des pierres qui roulèrent dans les avenues et formèrent une sorte de montagne mouvante qui allait s'écrouler sur Gaspard quand il ouvrit les yeux. (pp. 98-99)

Dhôtel fait, à nouveau, intervenir le rêve pour marquer le passage vers une nouvelle étape de l'initiation. Le premier rêve anticipait sur la quête de Gaspard, sur l'ouverture sur un monde inconnu. Maintenant, avec ce deuxième rêve, l'auteur préfigure la suite des événements, c'est-à-dire, la quête d'Hélène, que Gaspard va faire sienne. Désormais, l'action va se développer autour de la recherche d'un pays, celui d'Hélène, et elle va se dérouler à l'image du rêve ; de sorte que, le lecteur, ainsi préparé à d'autres aventures extraordinaires, essaie de décrypter le songe du héros. Par l'anticipation du rêve, le réel se fait allégorique.

En se réveillant de son songe, le héros est, dès lors, sublimé par la beauté de la mer – tout comme il l'avait été par la beauté de la forêt – et nous comprenons d'immédiat que l'aventure continue, que l'exploration de Gaspard se poursuit. Mais une première révélation se produit, lorsque le personnage surprend une conversation entre Parpoil et Monsieur Drapeur :

- Hélène sera parfaitement heureuse aux Bermudes, disait Jacques Parpoil.
- Je me demande s'il était bien nécessaire de l'éloigner, murmurait Drapeur.
- De cette façon elle poursuivra ses études musicales et il n'y aura plus à craindre qu'elle ne se sauve pour chercher son pays, comme elle le dit.
- D'abord Gaspard avait cru que les hommes parlaient de la femme qui accompagnait l'enfant sur le bateau. Les derniers mots de Jacques Parpoil l'assuraient avec une certitude brutale que cet enfant à l'allure sauvage et aux beaux yeux était une fille. Comment ne s'en était-il pas douté ? Et vraiment ne l'avait-il pas pressenti sans se l'avouer, surtout à ces moments où il se souvenait de ses yeux clairs ? (p. 105)

Le caractère androgyne de ce personnage se doit à l'indéfinition même de son âge : nous savons que ce n'est plus tout à fait un enfant et que ce n'est pas, non plus, encore un

adulte. L'ambiguïté donne un grand charme au roman dhôtelien, car, si, jusque là, nous pensions que la recherche du garçon d'Anvers n'était qu'un prétexte à l'évasion de Gaspard, dorénavant, nous avons conscience que d'autres raisons le meuvent et que, par conséquent, la suite du récit ne peut qu'être liée à la jeune fille.

Bien proche de Meaulnes, le pays tant recherché par Hélène se trouve associé à un souvenir d'enfance¹⁴⁹. Tout devient clair pour la jeune fille ; les images s'accumulent pour montrer l'authenticité des faits, pour renvoyer à l'image de la mère : sur la page du livre se trouvaient écrits les mots suivants : «*Maman Jenny au grand pays*» (p. 115). Ce lieu magique existerait-il vraiment ? Sa mère existe-t-elle vraiment ? La description du grand pays et de la mère, parce que vague et diffuse¹⁵⁰, donne une tonalité mystérieuse et extraordinaire au récit et relance le héros dans la quête : «Toute ma vie est là-bas, et je veux vivre avec maman Jenny» (p. 117), lui dit-elle, et Gaspard ne «pouvait s'empêcher de croire tout ce qu'Hélène croyait» (p. 121). C'est donc cette union qui re-déclenche l'aventure ; ils sont unis par un sentiment, mais aussi par une destinée semblable : tous deux cherchent à se retrouver par l'enfance. Ainsi, en partant à la quête du Grand Pays d'Hélène, le héros cherche, également, à y retrouver le sien.

D'après Michèle Monballin,

Ce parallélisme manifeste assez bien le point de rupture entre [les romans de Fournier et de Dhôtel]. Le redoublement de l'aboutissement euphorique de la quête chez Dhôtel traduit, au niveau de l'intrigue, la valeur symbolique impliquée dans cet espace dont l'inaccessibilité affichée dans le titre révèle un art de vivre. Ce pays où l'on n'arrive jamais n'est autre chose, en effet, que le monde toujours ouvert, qu'il suffit de parcourir pour être heureux (...) ¹⁵¹

Il n'existe, dans l'œuvre de Dhôtel, aucun conflit entre le rêve et le réel ; comme nous avons pu le voir, le réel correspond tout simplement au rêve que s'en font les

¹⁴⁹ Hélène ayant découvert un livre d'images, dans le grenier, se souvient qu'il lui avait appartenu lorsqu'elle était enfant, lorsqu'elle n'était pas encore avec Monsieur Drapeur. «- Tout d'un coup, continua Hélène, j'ai revu un ancien lit où j'avais dormi quand j'avais cinq ans. Jamais je ne m'endormais sans le livre dans mes mains. A côté du lit, une fenêtre, et par la fenêtre, le matin, je voyais la campagne. (...) Une drôle de campagne. (...) Avant d'ouvrir le livre, j'ai été sûre que c'était une chose vraie» (p. 114).

¹⁵⁰ La composition du paysage est inusuelle : «Des chênes, des bouleaux et en même temps des palmiers. Une forêt avec une clairière. Un peu plus loin, on apercevait une mer bleue» (p. 114) ; le portrait de la mère est presque effacé de sa mémoire : «Je croyais revoir un visage avec des grands cheveux blonds. Je n'étais pas sûre (...)» (p. 116).

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 233.

personnages, puisqu'il naît de l'intérieur même de ceux-ci. Contrairement au *Grand Meaulnes* où le ton est essentiellement pessimiste, *Le Pays où l'on n'arrive jamais* est l'œuvre de l'espoir et du rêve ; c'est l'œuvre où la réalité quotidienne se réhabilite aux yeux de l'homme et acquiert un côté surnaturel, qui n'est autre que le reflet de celle-ci par l'intelligence et la sensibilité. Comme Dhôtel le dit lui-même :

Résolu à l'oisiveté, je me contente de regarder ces dessins au-delà desquels apparaît peu à peu l'image d'une terre contre toute raison toujours double, sans parler de son ciel. Pas ambiguë, pas absurde, simplement deux réalités qui mettent en jeu une intelligence non pas contradictoire, mais invisible, impossible, merveilleuse.¹⁵²

Le roman de Gracq, *Au château d'Argol*, peut, lui aussi, être rapproché du récit initiatique puisqu'il en possède toutes les fonctions et toutes les caractéristiques essentielles. L'ambiguïté du récit tient au fait que la présentation des éléments qui le composent est, tout à la fois, objective et subjective. L'étrange, le suspect est provoqué par la déformation optique qui marque les interventions du narrateur, dans la mesure où ce dernier agit sur la narration, en y transposant la vision même de l'auteur. Parfois clair et précis, d'autres fois vague et flou, le narrateur installe le lecteur dans un récit ambigu, dont le mystère surgit du regard qui isole la réalité, «de la voix narrative qui [l']interprète»¹⁵³. Le lecteur doit découvrir l'indice qui est de vérité dans cet univers tout autant fantaisiste qu'absolu.

L'opéra de Wagner a poussé Gracq à s'intéresser à la quête du Graal. La pièce *Le Roi pêcheur* semble jalonner toute son œuvre, bien qu'*Au château d'Argol* ait été le premier récit à se faire l'emblème de l'interprétation wagnérienne. Dans la seule préface que l'auteur ait jamais écrite – celle-là même de ce roman – il s'empresse, dans un premier temps, de définir sa pratique de la littérature et, dans un deuxième temps, de faire référence à ce compositeur pour illustrer sa pensée :

L'œuvre de Wagner (...) a toujours si nettement tendu à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ou, plus exactement, infernale, à elle seule finirait par nous donner à entendre que *Parsifal* signifie tout autre chose que l'ignominie de l'extrême-onction sur un cadavre d'ailleurs encore trop sensiblement récalcitrant. Et si ce mince

¹⁵² Ardennes : «*Le Pays où l'on n'arrive jamais*», Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, p. 46.

¹⁵³ Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972, p. 20.

récit pouvait passer pour n'être qu'une *version démoniaque* – et par là parfaitement autorisée – du chef-d'œuvre, on pourrait espérer que de cela seul il jaillît quelque lumière même pour les yeux qui ne veulent pas encore voir.¹⁵⁴

Cette formule fait de Parsifal la clé de ce récit et de tous les autres qui s'ensuivront, puisque Gracq reviendra obsessivement sur ce drame wagnérien¹⁵⁵ – enthousiasmé, l'auteur français écrira, d'ailleurs, en 1948, une pièce de théâtre en quatre actes intitulée *Le Roi pêcheur*. Mais, alors que la démarche esthétique du compositeur poète est spiritualisée à l'excès, puisque étroitement liée à la religion et conduisant au salut – l'amour, la sensualité, la pureté, le sacrifice, la souffrance et la rédemption s'emparant du mythe du Saint Graal –, celle de l'auteur français rend vaine la dialectique de la rédemption et, par conséquent, transmet une vision antichrétienne du Graal. Gracq ne se donne pas pour tâche de délimiter la frontière qui sépare le bien et le mal, parce que, selon lui, c'est précisément ce «vertige

¹⁵⁴ «Avis au lecteur» du *CA*, pp. 8-9.

¹⁵⁵ Wagner se fonde sur le personnage d'une légende bretonne du cycle arthurien dont Chrétien de Troyes fit le héros de son roman *Perceval ou le Conte du Graal*, d'après lequel le minnesänger Wolfram von Eschenbach composa, en 1210, son poème monumental. Sous l'influence de Schopenhauer, dans son opéra en trois actes, de 1882, appelée *Parsifal*, le compositeur romantique pose des questions humaines essentielles, telles le désir, l'amour, la faute, la rédemption, la place de l'homme dans le monde face à ses responsabilités. Le prêtre Amfortas en est le personnage principal, et c'est avant tout un roi qui souffre de la lourdeur de son existence. L'action se situe au Moyen Âge, dans le domaine de Montsalvat, en Espagne – où la confrérie des chevaliers du Saint-Graal conserve et honore le vase précieux que le Christ utilisa lors de la Cène et qui recueillit son sang – ainsi que dans le château enchanté du magicien Klingsor. Le chevalier Gurnemanz raconte comment Amfortas, fils de Titurel, roi du Graal, ayant pénétré dans le jardin de Klingsor – lui-même ancien chevalier banni de la confrérie pour s'être émasculé – a été blessé par le magicien, qui s'est emparé de la Lance sacrée. La blessure, qui l'empêche de célébrer l'office divin, ne saura guérir qu'au contact de la lance, et le seul être capable de conquérir celle-ci doit être un «innocent rendu sage par la pitié». Un adolescent paraît alors. Gurnemanz comprend vite que ce dernier est «le chaste fol» tant attendu, mais celui-ci, pourtant, est chassé de Montsalvat. Klingsor convoque Kundry, pécheresse précipitée dans l'errance et que la confrérie utilise comme messagère et servante, et le magicien comme esclave. Il lui ordonne de séduire Parsifal, en qui il a reconnu le rédempteur d'Amfortas. Mais le jeune homme demeure insensible au charme des Filles-Fleurs, puis de Kundry. Pis, le baiser de cette dernière permet à l'innocent de prendre conscience de la nature du péché d'Amfortas, et de devenir «sage à travers la pitié». Klingsor veut l'abattre, il jette la Lance sur Parsifal, mais celle-ci reste suspendue au-dessus de la tête de ce dernier et, lorsqu'il l'utilise pour faire le signe de la croix, le domaine enchanté de Klingsor devient désert. Vingt ans ont passé. À Montsalvat, Gurnemanz se désole de ne voir revenir Parsifal, lorsque, enfin, un chevalier à la sombre armure paraît. Exténué, celui-ci s'agenouille en prière. Kundry, maintenant repentie, et Gurnemanz reconnaissent Parsifal, qui est sacré roi du Graal. Le premier geste de Parsifal est de baptiser Kundry. La confrérie célèbre les funérailles de Titurel. Amfortas officie, exténué par la souffrance. De la pointe de la sainte Lance, Parsifal le guérit. Les chevaliers rendent hommage à leur nouveau roi, qui dévoile le Graal. Une colombe plane, alors, au-dessus de l'assemblée, tandis que Kundry s'effondre, sans vie. *Parsifal* accomplit, donc, les idéaux de l'univers wagnérien qui est celui de la rédemption.

de l'esprit qui fait que l'homme est homme et qu'il n'est jamais plus homme que quand, dans ce vertige, se jouent d'un même dé sa perte et son salut»¹⁵⁶.

Dans *Au château d'Argol*, les principaux événements – le viol et le meurtre – sont dissimulés derrière une écriture contournée, à narration pure, que rien ne vient briser, ne serait-ce que la présence voilée de son auteur. L'œil du lecteur n'est invité à reprendre son souffle que lorsqu'il change de chapitre, comme si l'œuvre se tenait en une seule phrase, qui devait être lue d'un bout à l'autre. Il nous maintient en haleine, nous prend sous le charme de cette écriture hypnotisante et nous fait trébucher sur une ruse, pour nous obliger à revenir en arrière, à changer de direction. Influencé par le narrateur, dès les premières pages du roman, l'œil du lecteur s'arrête sur un détail du paysage Storrvan :

Le caractère sauvage et désert du pays où le hasard venait de le fixer si étrangement pour quelques mois ne tarda pas à frapper son esprit apaisé par la monotonie de la marche. Sur la droite s'étendaient des landes rases, où le jaune terne des ajoncs obsédait l'œil. (p. 19)

Gracq dit avoir choisi un prénom allemand pour le personnage féminin du roman pour sa sonorité – Heide –, mais toujours est-il que si nous essayons d'en découvrir sa signification, nous apprenons que, comme substantif, le mot signifie la lande. Sans doute le hasard a-t-il conduit le romancier à choisir ce prénom, mais nous ne pouvons nullement éviter d'effectuer un rapprochement entre cette signification et le paysage qui se laisse voir à Albert : perdu dans ses pensées, ce dernier est surpris de voir s'étendre devant lui un paysage dont la couleur «terne» obsède son œil ; l'apparition soudaine de cette lande semble préfigurer l'apparition de Heide au château. La réalité, la lande de Bretagne, est soumise à un processus de transfiguration par le regard de l'auteur, pour suggérer un au-delà, un autre monde fait de sensations et de sensibilité. Le personnage entre dans le pays du sommeil, du rêve, et nous l'y accompagnons par l'écriture imagée de Gracq ; nous pénétrons dans cet autre monde par la personnification de la nature : «l'eau sommeillait» et le sol était «perfide»¹⁵⁷. Le lecteur commence à comprendre qu'il doit être en mesure de

¹⁵⁶ Gilles Plazy, *Voyage en Gracquoland*, Paris, L'Instant, 1989, p. 17.

¹⁵⁷ Gracq se plaît, aussi, à utiliser les épithètes pour nous montrer l'autre côté de l'apparence : «landes rases», «jaune terne», «pavés inégaux», «sol perfide» (p. 19).

«deviner que les choses vues et présentées ne sont peut être que des apparences, au-delà desquelles *autre chose* pourrait bien exister»¹⁵⁸.

Et parce que, pour l'auteur, la femme est un des plus puissants agents de transfiguration du monde, son personnage, Heide, est détentrice d'un savoir qui transforme l'homme, qui lui fait atteindre le plus haut stade de la connaissance. La nature a partie liée avec la femme et, donc, avec le surnaturel ; Albert, en entrant dans ce décor, initie, somme toute, sa quête vers un idéal.

Le personnage masculin avance en plein cœur d'un paysage baigné par un soleil couchant, et il se sent triste et opprimé ; la nature porte, en elle, la marque de la mort : «sur la gauche s'élevaient des bois sombres et tristes où dominaient des chênes, où se montraient aussi nombre de pins noirs et décharnés» (p. 20). Etre de sensations, cette couleur qui repose sur le paysage, donne à ce dernier une atmosphère étrange et suscite le mystère. Une fois de plus, les épithètes jouent leur rôle dans la traduction de la perception de l'œil : «sombres» et «noirs» renvoyant aux ténèbres, «tristes» et «décharnés» à l'homme, une prémonition pèse sur le personnage, celle de la mort.

Gracq multiplie les indices, lors du parcours initiatique, pour pousser au raisonnement implicite : Gracq chercherait-il à nous faire passer du monde de la mort supposée à celui de la réalité de la mort ? Il semblerait qu'un sort ait été jeté sur le personnage gracquien et qu'il soit condamné à avancer vers sa destinée, comme envoûté par une force surnaturelle néfaste¹⁵⁹. L'attente de l'accomplissement du destin se joue au niveau de la tension du récit ; en d'autres termes, l'auteur passe du rêve à la réalité et de la réalité au rêve pour maintenir l'ambiguïté sur l'avenir. Le récit saute constamment du rêve à la réalité par un indice, par une annonce, comme si «un sort [avait été] jeté sur [sa]

¹⁵⁸ Clément Borgal, *Julien Gracq : L'écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993, p. 212.

¹⁵⁹ Dans l'*Œdipe* de Sophocle, nous trouvons, déjà, cette conception du destin, mais nous préférons rapprocher la notion de Gracq de la version modernisée de Cocteau dans *La Machine infernale*. A très peu de chose près, la pensée est la même chez l'un et l'autre de ces deux derniers auteurs : la *Voix*, narrateur-récitant, qui a une fonction magique dans la pièce de Cocteau, par une apostrophe, invite le lecteur-spectateur à regarder l'action se dérouler sous ses yeux : «Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construite par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel» (Paris, Grasset, 1934, p. 12). Gracq nous dit aussi, au sujet d'Albert, qu'«il ne pouvait résister au rappel d'une alliance si longuement éprouvée et, des rouages délicats, comme polis par un long usage, une machinerie ailée, lui semblaient se mettre en branle avec une fatale lenteur et l'entraîner à la suite d'Herminien avec l'insistance d'un envoûtement vers un dénouement pour lui à tous égards imprévisible» (pp. 80-81).

destinée, et jeté par le sorcier le plus redoutable qui se puisse imaginer : le diable en personne, dont le nom n'est évidemment jamais prononcé, mais parfois suggéré»¹⁶⁰.

Albert continue son parcours initiatique jusqu'au château mystérieux, mais ce dernier n'est pas facile à atteindre, et le personnage doit surmonter les obstacles qui se présentent à lui, pour réussir sa quête: il prend «un sentier tortueux (...) – *impraticable à toute voiture*» et, donc, difficile ; il «serpente» dans «une prairie marécageuse» avant d'aboutir sur «les flancs de la montagne»; il escalade celle-ci, mais «d'épaisses masses de fougères», «des bois touffus», des «précipices» (p. 21) rendent la route difficile et dangereuse. Le château, à la façon du conte populaire, se trouve caché derrière des «buissons», et celui qui y aboutit est prêt à recevoir le Graal, c'est-à-dire, la femme¹⁶¹. Les clés de l'expérience se trouvent à l'intérieur même de cette demeure que l'auteur s'efforce de décrire longuement, minutieusement, et où l'étrangeté naît de l'accumulation même de détails disparates¹⁶².

Le château, tel qu'il nous est décrit par Gracq, possède deux forces opposées, l'une positive et l'autre négative, l'une du bien l'autre du mal, l'une de la lumière et l'autre de l'ombre. L'architecture hétéroclite, l'intérieur au décor contradictoire sont porteurs de révélations sinistres : le blanc, de la pureté, le jaune, de l'envoûtement, et le rouge, du sang du calice, confèrent au lieu une atmosphère ensorcelante. Le lecteur est, par les images, poussé vers le méconnu ; c'est par l'impression que les objets déclenchent sur le personnage que nous pénétrons dans ce monde magique. Etre sensitif, Albert assume la vision qu'il a de ce qui l'entoure par son émotivité et le narrateur essaie de nous faire adhérer à ce monde par la puissance même du langage.

Ainsi, lorsqu'Albert découvre la forêt qui entoure le château, celle-ci nous apparaît, dès lors, comme menaçante et maléfique. Le narrateur, qui nous décrit la forêt selon la perspective du personnage, installe certains indices, certains présages au sein de la narration :

Elle enserrait le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile, (...). A regarder cette mer verte on ressentait un obscur malaise. Il semblait que cette forêt *dût*

¹⁶⁰ Cf. Clément Borgal, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶¹ Le lecteur comprend que le personnage a atteint le plus haut degré du possible et qu'il est quasiment prêt à parvenir à la plus haute connaissance ; le château, nous suggère Gracq, «produisait une impression indéfinissable d'*altitude*» (p. 23) et c'est par lui que passe le dévoilement.

¹⁶² Cf. pp. 23 à 33.

être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle *n'eût pas dit son premier mot*. (p. 31)

Par la comparaison avec le serpent, le lecteur comprend que cette forêt est le domaine du mal, du péché et de l'effroi et les mots, soigneusement soulignés, prouvent bien la menace que représente cet endroit. Par ailleurs, l'auteur, en comparant la forêt de Storrvan à «une forêt de conte ou de rêve», nous rapproche de *La Belle au bois dormant* et du sommeil de la mort qui a emprisonné la belle dans le château.

La description d'un phénomène naturel, l'orage, va porter la tension au paroxysme et augmenter le suspense¹⁶³. Gracq a su, par la puissance de l'émotion, regrouper des détails de la réalité concrète et palpable pour en faire un signe : «de lourds nuages gris aux bords déchiquetés»; «le vent remplissait l'espace du déchaînement de son poids épouvantable»; «L'ouragan tordait follement cette crinière grise»; «les troncs (...) étaient dénudés par les secousses du vent ; on voyait leurs membres fragiles et gris tendus par l'effort comme un lacs de cordages»; «Et ils succombaient, ils succombaient»; «Les rocs nus brillèrent comme de dangereuses cuirasses» (pp. 33-34). Du point de vue du récit, rien ne s'est passé, cet épisode ne nous permet pas d'avancer dans l'intrigue, toutefois, il renvoie à une action-clé du roman : au viol de Heide¹⁶⁴. Albert, «ce démon de la connaissance» ne peut pas passer par ce signe avec indifférence, c'est pourquoi le narrateur nous dit que :

L'horrible violence de cette nature sauvage, si différente en un instant de ce qu'elle avait paru au premier regard, glissa dans l'âme d'Albert de sombres pressentiments. Il revient trempé de pluie par les salles désertes – l'éclat sanglant d'un vitrail, le son lointain d'une horloge perdue au fond d'un couloir vide le font frissonner un instant comme un enfant : il hausse les épaules devant ces pièges ordinaires de la terreur, mais n'en peut secouer le fardeau d'un malaise trop persistant. Peut-être en effet *s'est-il passé* quelque chose. (pp. 34-35)

Albert est de plus en plus proche de la vérité et, par conséquent, les signes sont de plus en plus chargés d'intensité. Ces prémonitions sont soumises à un processus de gradation qui vise à aiguïser les nerfs, à préparer aux événements à venir et, surtout, à soustraire aux actions toute leur force d'impact. Ce qui intéresse Gracq c'est beaucoup plus

¹⁶³ Dans le film, *Les Visiteurs du soir*, un orage éclate pour annoncer la venue du Diable. (Marcel Carné, Films André Paulvé, 1942).

¹⁶⁴ Les deux autres épisodes étant le suicide de Heide et le meurtre d'Herminien.

la préfiguration de cette action que l'action elle-même ; c'est le chemin parcouru, c'est l'attente, c'est la préparation qui donnent au récit son intensité dramatique. Ainsi, le lecteur sait que le message qui attend Albert contient un autre signe : «Je viendrai à Argol vendredi. Heide viendra avec moi – Herminien» (p. p. 35). Il porte les deux noms fatidiques de la mort : la tragédie est annoncée.

Au cours de cette trentaine de pages, des «charges électriques» ont été lancées dans le récit, afin de produire un effet d'étrangeté, de sortilège. C'est pourquoi, au deuxième chapitre, l'auteur recourt au lieu commun du roman noir – au cimetière – pour nous plonger dans l'inquiétude. Albert, à la veille de l'arrivée des deux êtres singuliers, part se promener à cheval sur le bord de la mer où il découvre «un cimetière abandonné». La description de la mer, à la ressemblance de la forêt, est chargée d'indications sensorielles :

cette mer (...) lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle *vacuité*, car, demeurant tout entière d'un blanc grisâtre et terne sous le ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la vue suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révolté dont la pupille eût chaviré en arrière.
(p. 48)¹⁶⁵

Cette mer, à la ressemblance de la forêt, est un élément féminin, et elle s'oppose, donc, au lac wagnérien : elle est maléfique, dans la mesure où les mots utilisés par le narrateur dissimulent un corps de femme meurtri. Le personnage est de plus en plus proche de l'infini, il avance à grands pas vers un au-delà sinistre dont Heide fait partie.

Au cimetière, Albert est attiré par une croix qui se trouve à l'écart des autres, qui ne porte aucune inscription et qui ne semble surmonter aucune tombe. Pour un lecteur inattentif, cet endroit pourrait être, à la ressemblance du roman noir, d'épouvante et de peur, mais le doute que soulève le narrateur pousse à réfléchir :

Mais ce qui sembla à Albert à tous égards plus troublant dans la situation de cette croix était qu'aucun des renflements encore visibles du terrain, qui rendaient si lugubrement explicable en ce lieu désert la présence des emblèmes de la rédemption, n'apparaissait dans ses environs immédiats, où seuls ondulaient les plis irréguliers du sable, de sorte que l'âme hésitait longuement à prononcer si cette croix figurait encore ici le signe de la

¹⁶⁵ «Le ciel éclatant», nous fait penser au rôle du soleil et de la lumière dans *L'Etranger* d'Albert Camus. La clarté, la lumière, la chaleur jouent un grand rôle dans le crime de Meursault, comme si, en tirant, il cherchait à se libérer de la douleur provoquée par le soleil. (cf., Paris, Gallimard, 1957, pp. 91-95).

Mort couchée à son pied dans le sol, ou au contraire affrontait le peuple endormi des tombes pour lui présenter l'image orgueilleuse de la *Vie* éternelle présente encore au milieu des plus funèbres solitudes. (pp. 49-50)

Ce doute soulevé par le narrateur, renvoie à la pensée même hégélienne, selon laquelle l'homme reste vivant s'il soutient, en même temps, les deux pôles de ce qui constitue sa propre contradiction. Il ne doit pas essayer d'atteindre l'immortalité, il ne doit pas, non plus, vivre sa vie comme si elle était éternelle ; en d'autres termes, il lui faut vivre dans la conscience de la finitude. Voilà donc, les deux pôles sur lesquels se structurent le récit : sur le réel, sur la vie, mais aussi sur la présence de la mort. Albert réussira-t-il à conquérir cette vérité, cette identité et à atteindre le Graal, c'est-à-dire, la connaissance ?

Comme nous avons déjà pu le constater, ce personnage est supérieur à tout autre par sa prédisposition à la connaissance et, quoique nous puissions croire, le signe que le ciel semble lui envoyer par l'éclipse, lorsqu'il grave le nom de Heide sur la croix abandonnée, n'est pas une damnation. Sans doute, Albert est-il tout proche de la découverte de la vérité.

Gracq, nous renvoie donc au merveilleux, à l'onirique pour diviniser la mort : il l'irréalise pour essayer de la conquérir, pour se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement de la vie et de la mort. L'esprit d'Albert ne conquerra sa vérité, c'est-à-dire sa liberté, que s'il se maintient attaché à la mort, en y pensant et en y cherchant les seuils au travers desquels il peut se livrer à l'Absolu. En d'autres termes, il doit garder la mort à l'horizon même de sa vie, sans chercher à gagner une sur-vie, pour que la vérité se révèle à lui. Son initiation ne sera réussie que lorsqu'il aura découvert que «l'homme ne tient sa grandeur que de sa faiblesse, sa rédemption que de sa clarté»¹⁶⁶.

L'esprit d'Albert sursaute à la moindre sensation, à la moindre suggestion, mais il n'est, toutefois, pas assez voyant pour changer sa destinée. L'arrivée de Heide au château fonctionne comme un accomplissement des présages, comme une réalisation des pressentiments d'Albert ; ce qui était rêve devient réalité : «En une seconde, Heide peupla la salle, le château et la contrée d'Argol tout entière de sa radieuse et absorbante beauté» (p. 56). Cette femme nature nous est, par la suite, décrite d'après le point de vue d'Albert, et ce qui attire ce dernier c'est sa beauté, une beauté particulière, où irradie une lumière mystérieuse :

¹⁶⁶ Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 23.

Elle paraissait entièrement vêtue d'étoffes blanches, d'un travail remarquablement délicat, – aux plis amples, parmi lesquels jouaient ses mains roses. Son visage était divers comme les heures du jour, et la combinaison magnifique des plans y semblait réalisée d'une façon telle que l'on eût dit un prisme où tout rayon de lumière qui l'atteignit dût rester enfermé et rayonner sous la peau d'une clarté douce, une cristallisation animée du jour. Les yeux mêmes, où les poètes ont voulu voir le seul reflet humain du ciel, n'étaient peut-être qu'une lueur à peine plus intense dans un visage sous lequel la lumière paraissait sans cesse charriée par d'invisibles et translucides vaisseaux. Toute idée de proportions ou de lignes, auxquelles on s'est accoutumé à rattacher les notions communes de la beauté, devrait être chassée dès qu'on essayait d'apprécier le rayonnement sans égal de ce visage, qui semblait fait pour rendre éclatante aux yeux les moins prévenus la distinction essentielle de la *qualité* et du *degré*. (p. 57)

Cette longue description n'est composée que de deux détails concrets : «étoffes blanches» et «mains roses», tout le reste est impression, suggestion, abstraction. L'optique de l'auteur nous contraint à partager la sublimation d'Albert et à percevoir, par les images, le caractère surhumain de toute cette beauté. Pas question, pour l'écrivain, d'entrer dans le quotidien et l'anecdotique, il nous prend au charme de son écriture par ce qui reste à dire, par ce qui ne peut être dit mais suggéré, parce qu'éprouvé et pressenti.

N'oublions pas qu'avant l'arrivée d'Herminien et de Heide, Albert s'était occupé à effectuer des promenades dans la nature bretonne et à lire la *Logique* de Hegel. L'esprit d'Albert s'était arrêté sur une phrase du philosophe, *«La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit»* (p. 40)¹⁶⁷, et y découvre la vérité : «la seule connaissance, et non un amour humiliant et naturel (...), pouvait à jamais le mettre en repos avec lui-même» (p. 40). Par la connaissance, il peut atteindre la liberté, et il parcourt un chemin qui l'y conduit ; c'est par Heide, l'incarnation matérielle de la Beauté, qu'il acquiert la liberté.

Son désir, parce qu'il ne porte pas sur Heide, en tant qu'être sexualisé, mais sur un autre désir, il reste insensible au charme et à l'amour de cette femme : elle l'attire par la *qualité* et le *degré* de pureté qui la rend surhumaine, *unique* :

Heide put y donner les preuves, non seulement d'une très surprenante culture, mais encore d'un *savoir* étendu dont Albert s'étonna. (...) Et cependant une pudeur évidente lui était rendue à chaque seconde par sa fantastique beauté ; (...) dans un monde sur

lequel on lui accordait aisément la toute-puissance, mais dussent cependant ressusciter, plus alertées et plus fatales, pour un être autour duquel son caractère évident d'*exception* semblait élever malgré lui mille interdictions menaçantes et inconnues. (pp. 58-59)

Ce «docteur Faust», comme l'appelle Herminien, valorisant la quête du savoir, remarque que Heide est détentrice d'un «*savoir*», «dont il se garde bien de nous communiquer, par auteur interposé, la nature. C'est que, décidément, il nous faut respecter l'énigme et [l']accepter simplement»¹⁶⁸. Comme être assoiffé d'expériences, la veine romantique le maintient écartelé entre le plaisir immédiat et des aspirations plus audacieuses :

Elle reposait devant lui, entièrement offerte à celui d'où à chaque seconde elle tirait le miracle de la prolongation de sa vie, (...) Mais, quoique son cœur pesât la miséricorde d'un tel abandon, Albert y restait insensible. Peut-être méprisait-il un triomphe pour lequel il n'avait pas combattu, et s'offensait-il de ce que sa volonté fût comptée pour rien par les caprices du sort qui remettait entre ses mains avec l'ironie d'une totale *gratuité* la plus ravissante des créatures. Mais surtout il lui semblait impossible qu'à Heide entre toutes pût convenir une solution d'une si équivoque facilité – que la possession de ce corps abandonné et splendide – à quelque égard que ce soit – une solution. (pp. 75-76)

Albert, capable de tout sacrifier, y compris son âme, à la conquête du savoir, ne se laissera pas subjugué par le désir charnel. Comme femme, Heide, est séduisante, mais elle intéresse Albert à un degré supérieur. Heide «*est donc le Graal*, (...) mais, puisque le récit est démonisé, le Graal ne peut que souffrir d'être enfermé dans un corps de femme et c'est cela qui explique le viol de Heide par Heminien»¹⁶⁹.

La transfiguration de cette femme s'était effectuée avec la scène du «Bain», par le mouvement ascensionnel – des rayons du soleil, de la verticalité de son corps – qui l'élevait vers le ciel, et dont la nudité physique symbolisait l'essence :

¹⁶⁷ Une fois de plus, l'italique valorise la citation d'Hegel et oblige le lecteur à revenir dessus.

¹⁶⁸ Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁹ Pierre-François Kaempf, «Un mancenillier à l'ombre mortelle Julien Gracq à l'ombre de *Parsifal*, ou la présence démoniaque dans *Au Château d'Argob*», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, p. 162.

Ils se dévêtirent parmi les tombes. Le soleil jaillit des brumes et éclaira de ses rayons cette scène au moment où Heide, dans sa radieuse nudité, marcha vers la mer d'un pas plus nerveux et plus doux que celui de la cavale des sables. Dans le paysage miroitant que composaient ces longs reflets mouillés, dans l'*horizontalité* toute puissante de ces bancs de brume, de ces vagues plates et lisses, de ces rayons glissants du soleil elle surprit l'œil tout à coup par le miracle de sa *verticalité*. Sur la grève dévorée du soleil et d'où toute ombre était bannie elle fit courir des reflets sublimes. *Il semblait qu'elle marchât sur les eaux.* (pp. 88-89)

Les deux mots soulignés – *horizontalité* et *verticalité* – nous renvoient, bien évidemment, aux correspondances baudelairiennes et suggèrent la transcendance¹⁷⁰, préparant, ainsi, à la divinisation de Heide de la dernière phrase. D'ailleurs, l'idée se trouve être renforcée dans l'image de la phrase : «Elle éleva ses bras, et soutint sans effort le ciel de ses mains comme une vivante cariatide» (p. 89). Elle vient donc de se révéler par son appartenance à un autre monde, mais, soudainement :

(...) elle rejeta la tête en arrière, et ses épaules se haussèrent d'un mouvement frêle et doux, et le froid de l'écume qui vola sur sa poitrine et son ventre fit bondir en elle une volupté si insoutenable que ses lèvres se replièrent sur ses dents – et à la surprise des spectateurs jaillirent à l'instant de cette silhouette exaltante les mouvements désordonnés et fragiles d'une femme. (p. 89)

La chute s'effectue : nous découvrons, tout comme les personnages masculins, l'autre nature, terrestre, réelle, de Heide. Ange ou démon ? Pureté ou impureté ? Réel ou surnaturel ? Réalité ou rêve ?

¹⁷⁰ Clément Borgal nous aide à comprendre la sur-humanité de Heide : «Transcendance ordinairement et jusque-là cachée, mais devenue tout à coup sensible, évidente, sous l'effet d'une opération dont aucun phénomène naturel ne saurait rendre compte, pas plus que les lois de la nature ne sauraient expliquer qu'un être humain foulât de ses pieds l'élément liquide sans y sombrer» (*op. cit.*, p. 110). La dernière phrase, entièrement soulignée, de cet extrait, nous renvoie au phénomène à caractère surnaturel du récit biblique, selon lequel Jésus aurait marché sur les eaux : les disciples étaient en bateau la nuit, lorsqu'ils virent une silhouette se rapprocher sur les eaux. Ils furent effrayés, pensant qu'il s'agissait d'un fantôme. Jésus leur parla aussitôt : «Rassurez-vous, c'est moi ; n'ayez pas peur!». Pierre répondit : «Seigneur, si c'est toi, ordonne que j'aille vers toi sur les eaux». Le Seigneur lui dit : «Viens!». Pierre commença à s'avancer, et il était si conscient du Maître, tellement rempli de cette attente de voir le Seigneur, qu'il en était exalté. Puis, survint une forte rafale de vent et Pierre eut peur. Il commença à vivre dans ses émotions et à sombrer dans les eaux et s'écria «Seigneur, sauve-moi !». Jésus étendit la main, le saisit, et lui dit : «Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? ». Ils montèrent dans la barque et le vent cessa (*La Bible : Nouveau Testament*, Matthieu, 14 : 25-31).

C'est, sans doute, cette équivoque qui rend le monde gracqien indivisible. Si, jusqu'à l'épisode du bain, le lecteur avait été préparé à la duplicité de ce monde par une broderie sur le thème à la fois des sensations et des sentiments, désormais, avec le simulacre d'une mort commune en mer, le récit acquiert une tout autre intensité dramatique et nous transporte dans cet autre monde où :

Sous une lumière blafarde
Court, danse et se tord sans raison
La Vie, impudente et criarde.
Aussi, sitôt qu'à l'horizon

La nuit voluptueuse monte, (...) ¹⁷¹

Comme pour Baudelaire, pour Gracq la mort frange le domaine de nos perceptions. Au premier regard, l'intrigue d'*Au château d'Argol*, rassemble dans un château breton, entre mer et forêt, un trio amoureux ; or, l'intrigue est beaucoup plus complexe : un château, une forêt et une mer agissent sur le destin même des trois personnages : une paire de jeunes gens, unis par un désir commun, mais de nature différente, Albert et Herminien, et une femme, Heide, qui passe de l'un à l'autre, et qu'ils brisent, l'un après l'autre, avant de se rejoindre par le meurtre.

Les hommes veulent, tous deux, devenir les maîtres du Graal, c'est-à-dire, de Heide : Herminien le profane, en le violant, et Albert y découvre le savoir, la vérité, «la catastrophe qui mettrait en question sa vie ou sa mort» (p. 168). Heide, cette sur-humanité immanente, mais noire, au regard de laquelle le salut se confond avec la damnation, apporte la révélation de la présence de la mort. Aussi, la dernière étape du parcours initiatique – le passage souterrain – conduira-t-il à la chambre même de Heide pour, par son absence, préfigurer la mort de celle-ci. Albert, comme initié, s'est métamorphosé :

(...) il vit venir vers lui, réfléchi dans un haut miroir de cristal, sa propre et énigmatique image. L'altération de son visage avait pris au cours de ces dernières semaines un caractère presque effrayant, et sa forte constitution paraissait tout entière ébranlée par les atteintes d'un mal dont les symptômes ne relevaient d'aucune des affections ordinaires. (p. 174)

¹⁷¹ Charles Baudelaire, «La fin de la journée», *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 167.

Le mal est, par conséquent, présent, aussi, chez Albert et la fin de l'œuvre ne peut, nullement, conduire à sa rédemption : il se démonise pour tuer Herminien, celui qui a profané le Graal. «Il voulut disputer son corps [de Heide] déjà soumis, dompté, plié jusqu'en ses plus secrètes molécules selon des lois à tout jamais *autres*, au sévère et final appareil de la mort» (p. 178).

Le lecteur, avec ou sans esprit critique, est attiré par les circonstances extérieures qui entourent les événements et non pas par l'intention ou le mobile intérieur qui les a déclenchés. De sorte que le roman se clôt sur le meurtre final : rendu dans toute sa partialité, les raisons du crime étant insaisissables, le texte ne peut continuer après la sensation du coup de couteau. Seule la connaissance «pouvait à jamais mettre [Albert] en repos avec lui-même», «la connaissance seule délivrait» (p. 41) : la main qui inflige la blessure est aussi celle qui guérit, c'est pourquoi Herminien ne se pose aucune question et se laisse tuer. La révélation se produit dès que les personnages ont compris que «la foi» [en un autre monde] «commence là où la raison reconnaît son impossibilité d'aller plus loin»¹⁷².

Gilles Plazy termine son étude sur cette œuvre de Gracq en nous disant que la grandeur de Gracq se trouve, précisément, dans cette capacité de «nous faire entrer de plein pied dans cet univers du mythe qui transcende l'apparente réalité ou, plutôt, qui est la réalité même»¹⁷³. En effet, ce roman nous enthousiasme, nous envoûte par la dure réalité de la condition humaine qu'est la mort. Initié, Albert, touche cette réalité du doigt, il découvre les vérités qui avaient été inaccessibles à sa raison, il met en lumière les réalités cachées de l'existence humaine.

Inversement, la rencontre d'Ephraïm est l'ouverture de la porte sur la rédemption pour Abel Tiffauges ; à la fin du roman, le personnage se transforme en un géant porteur d'enfant, ce dernier étant, à son tour, porteur d'étoile. De sorte que la révélation se produit dans l'esprit de Tiffauges par une phrase venue de son enfance : *«pour cette seule fin qu'en la société de leur fortune, son innocence lui servit de garant et de recommandation envers la faveur divine pour la mettre en sauve-té»* (p. 492).

¹⁷² Clément Borgal, *op. cit.*, p. 144.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 34.

Si nous devons considérer que la vie d'Abel Tiffauges, du *Roi des Aulnes*, est également un long parcours initiatique¹⁷⁴ – qui va de son enfance, et de son amitié à Nestor, à la protection de l'enfant juif –, il nous faudrait admettre que cet itinéraire est de phorie et de perversion. En effet, Tiffauges a une attirance tendre et non sexualisée envers les enfants et son initiation va se réaliser à partir d'une logique de perversion : il vit en marge de la société française, il s'isole pour se créer un monde qui, sous la démence, est cohérent. Tournier commente le comportement de ses héros de la façon suivante :

*Avoir raison au fond. C'est le ressort principal de tous mes personnages. Ils savent tous plus ou moins clairement que la réalité ne se distingue du rêve que par une plus grande logique, et que si je parviens à donner à mon rêve une rigueur logique supérieure à celle de la réalité, il surclassera la réalité, prendra sa place et la refoulera dans le domaine des songes.*¹⁷⁵

Ainsi, le monde romanesque tournierien n'est pas le même que celui de la réalité et le héros n'est pas notre semblable ; bien au contraire, le héros de cet auteur polémique est très différent de l'homme commun et l'univers qu'il se crée est parallèle à la réalité. Tiffauges suit donc le chemin de la vie de façon singulière, selon un processus de déchiffrement progressif qui le mène vers son destin. Il semblerait donc que toutes les épreuves surmontées par le personnage sont le résultat d'un choix délibéré, dont l'origine serait la découverte de la perversion.

Le récit tournierien est, en effet, proche du récit initiatique, dans la mesure où il est constitué par un système de déchiffrement progressif, que l'initié doit être en mesure de décrypter, afin de devenir autre que lui-même. Chaque étape, une fois surmontée, s'ouvre sur la découverte de soi et conduit celui-ci vers sa destinée.

Ce héros pervers parcourt un long chemin et, pendant sa quête, il rencontre d'autres pervers avec qui il a des affinités, qui l'aideront à l'accomplissement. Le lecteur entre, définitivement, dans un monde perverti, dans une réalité autre, méconnue et refusée par l'homme commun, dans une logique dont la cohérence découle de la folie. L'auteur

¹⁷⁴ Voir, à ce sujet, le chapitre II «La quête de l'androgynie : le voyage initiatique de Robinson, Tiffauges, Paul» d'Arlette Bouloumié, dans son œuvre *Michel Tournier : Le roman mythologique suivi de Questions à Michel Tournier*, Paris, Corti, 1988.

¹⁷⁵ Cette citation appartient à un article intitulé «Donner à mon rêve une rigueur logique», *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 juillet 1974, mais nous l'avons extraite de l'article de Jean-Bernard Vray intitulé «De l'usage des monstres et des pervers...», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, p. 107.

raconte ce monde par les yeux d'un monstre, il s'y identifie pour susciter l'étrange, le bouleversant, l'atroce. Le monde «normal» est vu, est observé par un monstre, un pervers et l'image qu'il en donne est révélatrice d'une vérité essentielle, d'un absolu. L'individu, par sa singularité, se fait visionnaire, capte l'invisible pour restructurer l'apparence ; les gens et le monde deviennent autres par l'inversion maligne de Tiffauges. La reconnaissance ne peut se réaliser que par cette vision double, déformée, de l'ordinaire et du connu. Michel Tournier prend la réalité historique, la société d'une époque, des événements et des personnes réels, pour, par un doublage pernicieux, gérer un monde autre où tout est absurde¹⁷⁶.

Le roman a donc pour fonction de fendre le réel pour en révéler son envers, son autre côté. La monstruosité et la perversion romanesques permettent à l'auteur d'enraciner son jugement et sa critique – sociale, politique, religieuse ou philosophique – au sein même du récit. Deux mondes se côtoient à toute page de ce roman : celui de la *droiture*, où «il faut réintégrer le temps, reprendre le fil des événements quotidiens, faire semblant d'être un numéro quelconque de la grande famille humaine...» (p. 149) et celui de la *gaucherie*, «inversé», fait «d'images (...) toujours redressable à volonté, c'est-à-dire exactement *réversible*» (p. 151). D'ailleurs, à chacun de ses mondes correspond une écriture différente, l'une *adroite* – que le personnage utilise lorsqu'il est dans la réalité quotidienne et banale – et l'autre *sinistre* – qui dit cet autre monde créé par la perversion. Les deux mondes cohabitent, même lorsque Tiffauges s'enfonce dans le négatif, quand, insoucieux des dangers de la libération de ses instincts, il avance à grands pas vers la révélation :

Vous me [Le Kommandeur] ici dans mon propre château hérissé de bannières et d'oriflammes à croix gammées (...). En 1933, j'ai eu, je l'avoue, un moment d'espoir quand le nouveau chancelier a jeté aux orties les trois couleurs de Weimar pour restaurer celles de l'empire bismarckien. Mais quand j'ai vu ce qu'il en faisait – ce drapeau rouge centré d'un grand disque blanc où s'inscrit en noir la croix gammée, j'ai soupçonné le pire. Car cette araignée en perte d'équilibre, tournoyant sur elle-même et menaçant de ses pattes crochues tout ce qui fait obstacle à son mouvement, c'était bien

¹⁷⁶ Meursault, de *L'Etranger*, n'est-il pas, lui aussi, un monstre parce qu'il ne respecte pas les conventions sociales et morales ? Le réquisitoire l'atteste : Le procureur «disait qu'à la vérité, je n'en avais point, d'âme, et que rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent le cœur des hommes ne m'était accessible. (...) éclairé par la conscience d'un commandement impérieux et sacré et par l'horreur que je ressens devant un visage d'homme où je ne lis rien que de monstrueux» (Cf. *op. cit.*, pp. 155-157).

l'antithèse flagrante de la croix de Malte rayonnante de sérénité et d'apaisement ! (p. 406)

Tournier ancre tout son récit dans le réel. Il maîtrise la réalité historique, il n'y ajoute rien, mais il l'illumine de son intérieur pour en faire apparaître les lignes translucides de la vérité imaginaire. Lynn Salkin Sbiroli, dans l'«Avant-propos» à son analyse du mythe de Robinson dans l'œuvre tournérienne, nous aide à comprendre que si le roman de cet auteur joue avec des moments historiques solennels et aborde «*des comportements qui se détachent de la soi-disant 'norme'*», c'est parce qu'elle se présente comme une contestation et une provocation culturelle¹⁷⁷. Le lecteur est donc invité à participer à la recreation du monde réel, à sa duplication négative, par un personnage «Autre» qui déconstruit l'ordre pour le reconstruire à sa façon. Lynn Salkin Sbiroli nous explique, ainsi, l'intention de l'écrivain :

Il dévoile l'aspect «fictionnel» d'une existence où il ne faut pas *organiser* le monde pour être heureux, mais où il faut s'unir au monde à travers le regard créatif de façon que le monde *s'organise* pour correspondre à cette vision. Il faut *inventer*, entendu dans le double sens que Tournier donne au verbe : *créer de rien*, mais aussi «*trouver*» ; découvrir une chose qui existait déjà et ainsi créer la vérité d'une vision qui trouve ce qu'elle cherche et qui en trouve plaisir.¹⁷⁸

L'initiation de Tiffauges conduira à sa métamorphose : ayant parcouru le chemin de la perversion, ayant franchi tous les obstacles qui en firent un personnage sinistre, il accomplit sa tâche de phorie en toute liberté et la reconnaissance ne pourra se faire que par un enfant même :

Un grand soleil rouge s'est levé tout à coup devant ma face. Et ce soleil était un enfant.
Un ouragan vermeil m'a jeté dans la poussière, comme Saul sur le chemin de Damas, foudroyé par la lumière. Et cet ouragan était un jeune garçon.
Un cyclone écarlate a enfoncé ma figure dans la terre, comme la majesté de la grâce ordinante cloue au sol le jeune lévite. Et ce cyclone était un petit homme de Kaltenborn.

¹⁷⁷ Cf. Michel Tournier : *La séduction du jeu*, Paris, Slatkine, 1987, p. 6.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

Un manteau de pourpre a pesé d'un poids intolérable sur mes épaules, attestant ma dignité de Roi des Aulnes¹⁷⁹. Et ce manteau était Arnim le Souabe. (pp. 465-466)

Le parallélisme de construction de ces phrases, les comparaisons, les références biblique¹⁸⁰ et poétique, le crescendo renforcent l'extase phorique de Tiffauges. Après son voyage initiatique, plus rien ne peut être comme avant et nous assistons à la métamorphose du héros. Le sinistre s'étant converti en féerie, celui-ci ne voit plus qu'une «étoile d'or à six branches qui [tourne] dans le ciel noir» (p. 295), lorsqu'il regarde Ephraïm par-dessus

¹⁷⁹ Le poème de Goethe nous raconte l'histoire d'un homme et de son enfant qui galopent dans la nuit. Mais L'Erlkönig tente l'enfant en lui parlant des belles choses qu'il aura s'il vient dans son monde. Le roi des aulnes est plus fort que le père et son fils ; il gagne donc le combat et l'enfant meurt. Mais essayons de connaître le poème, «Le roi des Aulnes», de plus près :

Qui passe donc si tard, à cheval, dans la nuit et l'orage ? C'est le père avec son enfant. Il serre l'enfant dans ses bras ; il le rassure, il le tient chaudement.

- Mon fils, pourquoi cacher ainsi ton visage inquiet ? – Ne vois-tu pas, mon père, le roi des Aulnes ? Le roi des Aulnes avec une couronne et un manteau ? – Mon fils, c'est le brouillard du soir.

«Aimable enfant, viens, viens avec moi ; je jouerai avec toi tous les jeux qui te plaisent. Il y a beaucoup de belles fleurs sur le rivage. Ma mère te donnera des habits dorés.»

- Mon père, mon père, est-ce que tu n'entends pas ce que le roi des Aulnes me dit tout bas ? – Sois tranquille ; reste tranquille, mon enfant : c'est le vent qui murmure dans les feuilles sèches.

«Veux-tu venir avec moi, mon bel ange ? Mes filles t'attendent depuis longtemps. Mes filles forment la ronde nocturne ; elles te berceront, elles danseront, elles chanteront pour toi.»

- Mon père, mon père, tu ne vois pas là-bas, dans l'ombre, les filles du roi des Aulnes ? – Mon fils, mon fils, je vois ce que tu vois : c'est le tronc gris des vieux bouleaux.

«Je t'aime, je suis ravi de ta beauté. Si tu ne veux pas venir, j'emploierai la force.»

- Mon père, mon père, le voilà qui me saisit. Le roi des Aulnes m'a fait mal.

Le père frémit, il pressa le pas de son cheval. Il serre dans ses bras l'enfant qui gémit. Enfin il atteint un château avec peine, avec tristesse, et dans ses bras, l'enfant... était mort. (Cf. Jules Lefèvre-Deumier, *Leçons de littérature allemande (Morceaux choisis)*, Paris, Librairie de Firmin-Didot Et Cie, 1893, p. 149).

¹⁸⁰ L'auteur reprend, ici, la conversion d'un des ennemis acharnés des chrétiens : Saul «faisait route et approchait de Damas, quand, soudain, une lumière venue du ciel l'enveloppa de sa clarté. Tombant à terre, il entendit une voix qui lui disait : ' - Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ? ' - Qui es-tu. Seigneur ? ' Demanda-t-il. Celui-ci lui répondit : ' - Je suis Jésus que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et l'on te dira ce que tu dois faire. ' Ses compagnons de route s'étaient arrêtés, muets de stupeur ils entendaient bien la voix, mais sans voir personne. Saul se releva de terre, mais, quoiqu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. On le conduisit par la main pour le faire entrer à Damas. Trois jours durant, il resta sans voir, ne mangeant et ne buvant rien.

Il y avait à Damas un disciple du nom d'Ananie. Le Seigneur l'appela dans une vision ' - Ananie ! Me voici. Seigneur. ' Répondit-il. ' - Pars, reprit le Seigneur, va dans la rue Droite et demande, dans la maison de Judas, un nommé Saul de Tarse. Car le voilà qui prie et qui a vu un homme du nom d'Ananie entrer et lui imposer les mains pour lui rendre la vue. ' Ananie répondit ' - Seigneur, j'ai entendu beaucoup de monde parler de cet homme et dire tout le mal qu'il a fait à tes saints à Jérusalem. Et il est ici avec pleins pouvoirs des grands prêtres pour enchaîner tous ceux qui invoquent ton nom. ' Mais le Seigneur lui dit : ' - Va. Car cet homme m'est un instrument de choix pour porter mon nom devant les nations païennes, les rois et les Israélites. Moi-même. En effet, je lui montrerai tout ce qu'il lui faudra souffrir pour mon nom. ' Alors Ananie partit, entra dans la maison, imposa les mains à Saul et lui dit : ' - Saul, mon frère, celui qui m'envoie, c'est le Seigneur, ce Jésus qui t'est apparu sur le chemin par où tu venais : et c'est afin que tu recouvres la vue et sois rempli de l'Esprit Saint. ' Aussitôt il lui tomba des yeux comme des écailles, et il recouvra la vue. Sur-le-champ il fut baptisé : puis il prit de la nourriture, et les forces lui revinrent ». (*La Bible : Nouveau Testament*, Actes des Apôtres, Chapitre 9, versets 1 à 18).

ses épaules. Le Porte-enfant s'est purifié dans «landèche gorgée d'eau» (p. 495) et il s'est sacrifié pour sauver l'enfant juif de cette guerre apocalyptique ; il s'est transfiguré par la rédemption et il atteint la totalité d'un univers transcédé dont la réalité signifiante «gagne en richesse ce qu'elle perd en évidence» (p. 474).

Tiffauges découvre, grâce à Ephraïm, que le Canada, qui était pour lui «la province de son rêve personnel», «le refuge de son enfance», n'est, en fait que «le trésor d'Auschwitz» (p. 475), «le ventre du monstre»¹⁸¹. Il est, maintenant, prêt à voyager dans l'au-delà, à renaître pour mener une vie nouvelle où le Bien et le Mal se trouveraient, une fois pour toutes, transcendés.

Par conséquent, l'œuvre de Michel Tournier nous propose d'élargir notre vision du monde pour trouver l'absolu. L'univers entier rentre dans ce roman, deux mondes y cohabitent – celui du réel extérieur et celui du réel intérieur – pour dire la vision poétique d'un écrivain pour qui séducteur – auteur – et séduit – lecteur – forment un couple indissociable. «L'enjeu de la séduction [étant] le déchiffrement d'un secret, d'un monde étranger»¹⁸².

Nous pourrions dire de même en ce qui concerne l'œuvre de Julien Green, *Le Visionnaire* : un jeune homme, Manuel, s'évade de la vie quotidienne en se livrant au rêve et atteint son plus haut désir dans un ailleurs obscur et ténébreux. La progression vers cet endroit qu'est le château de Nègreterre, correspond au découpage en trois moments du roman et «qui sont autant de jalons sur la voie d'un 'décollement' progressif de la réalité»¹⁸³ : le «Récit de Marie-Thérèse», le «Récit de Manuel» – où un autre récit enchâssé prend place, «*Ce qui aurait pu être*» – et, à nouveau, le «Récit de Marie-Thérèse». Avec le premier récit et la première partie du deuxième, Green fixe les conditions qui conduiront à la catastrophe inévitable du personnage, Manuel, et place son roman en équilibre entre un extérieur réaliste et une logique qui est celle du rêve. L'auteur y «ménage des préparations et des justifications [au] cheminement d'un monde à l'autre»¹⁸⁴ et aide le lecteur à s'installer dans un univers romanesque douteux, où un personnage étrange, insolite participe au quotidien :

¹⁸¹ Arlette Bouloumié, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸² Lynn Salkin Sbiroli, *op. cit.*, p. 180.

¹⁸³ Albert Mingelgrün, «Le domaine français», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma, op. cit.*, p. 186.

¹⁸⁴ *Ibid.*

(...) je ne m'apercevais pas que Manuel avait depuis longtemps pris au sérieux ce personnage et qu'il en riait seulement par pudeur.

Il voulait surtout n'être pas dupe à mes yeux, quitte à se griser lui-même des plus singuliers, des plus admirables mensonges. J'en étais encore à jouer qu'il vivait déjà une espèce de vie hallucinatoire. Jeune et très étourdie, il ne m'était pas donné de comprendre que ce garçon timide cherchait la secrète issue d'un monde où trop de réalités le faisaient souffrir. Avec plus de cœur et plus d'attention, j'aurais lu dans ce regard souffrant qui se tournait vers moi à la dérobée comme s'il espérait un signe. (p. 15)

Les commentaires de la narratrice aident à la prise de contact avec le personnage principal, puisque tout doute qui puisse être soulevé trouve sa réponse dans les manifestations de celle-ci. Ainsi, ce qui surgit comme impression anticipe toujours sur la suite du récit :

Je devinais obscurément que le château hébergeait avec ses habitants fictifs toute la tristesse de *Manuel*. Derrière ces murs de pierre volcanique, il logeait ses craintes, ses désirs, leur prêtant un visage et une voix, inventant des relations compliquées entre ces fantômes que mouvaient des destins contraires, et dans les grandes salles voûtées où je pénétrais à sa suite, j'entrevois un monde à la fois violent et poétique, éclairé d'une lumière plus impérieuse que la nôtre ou plongé dans une ombre que mes regards ne perçaient pas. (p. 16)

Le petit château où Manuel abrite ses sentiments se transformera «progressivement en [un] sinistre et grandiose théâtre d'un drame fantastique», nous dit Wolfgang Matz¹⁸⁵. Nous ne partageons pas l'idée de fantastique de ce critique, dans la mesure où aucune rupture n'est véritablement présente entre ce récit – «*Ce qui aurait pu être*» – et les deux autres qui lui sont antérieurs : les personnages de Nègreterre sont tout aussi réels que d'autres, tels que Madame Plasse et le libraire, et les événements ne soulèvent aucun problème, puisque le lecteur sait qu'ils tiennent de la vision hallucinée du personnage. L'unité du *Visionnaire* se trouve, précisément, dans ce caractère réaliste magique, qui consiste à faire cohabiter deux réalités – ici la réalité quotidienne et la réalité hallucinatoire – sans heurts, sans conflits, sans peur. L'effet d'étrangeté naît surtout du stupéfiant

¹⁸⁵ Cf. *Julien Green : Le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1998 (München, Text + kritik, 1997), p. 78.

déchaînement de l'imagination de Manuel et non pas autant des événements narrés, puisque le lecteur était déjà passé par d'autres tableaux fantasmatiques¹⁸⁶.

Comme Abel Tiffauges – et comme tous les autres personnages des œuvres qui sont objet de notre travail –, Manuel est lui aussi un rêveur, mais c'est cette passion malheureuse, ce désir sexuel qui va être à la source de la fatalité : le personnage greenien vit et se définit en fonction d'une ambiance préétablie et, par conséquent, il est conduit vers sa destinée. Nous nous appuyerons sur Marc Eigeldinger pour soutenir qu'«une fatalité élue par le romancier commande le développement du drame, l'action ne progresse et les caractères ne se modifient que sous l'impulsion d'une implacable destinée»¹⁸⁷. Mais il est également vrai que l'imagination de l'auteur ne travaille que par à-coups et que l'imprévu lui fait suivre des chemins inattendus ; il se laisse entraîner par le destin de son personnage sans trop savoir où celui-ci va le mener. Dans *Le Visionnaire*, l'auteur suit la volonté du destin pour en faire sentir sa puissance obscure ; ainsi, s'il accompagne Manuel pas à pas, s'il partage ses inquiétudes, ses interrogations, son dilemme, c'est parce qu'il est solidaire avec lui, c'est parce qu'il est, lui aussi, un visionnaire. Le romancier est donc capable de découvrir ce qui se cache derrière les apparences et de, par son personnage, vivre une vie qui n'est pas la sienne, mais qui lui permet d'atteindre la vérité.

Le saut définitif dans l'autre monde est, tout d'abord, imperceptible au lecteur, dans la mesure où, comme nous avons pu le constater, la transition s'est effectuée progressivement, au fur et à mesure que l'atmosphère se transformait. Nous entrons donc dans l'atmosphère de pénombre, où se joue la destinée de Manuel, sans que les blancs qui séparent les deux récits et le titre même – «*Ce qui aurait pu être*» – renvoient à une véritable coupure discursive, puisque nous continuons, à la ressemblance du récit antérieur, dans le ton du journal intime. Cette partie semble suivre le déroulement des événements sans altercation narrative.

¹⁸⁶ Comme, par exemple, lors de la première tentative de séduction de Manuel envers Marie-Thérèse : «On eût dit que je le tirais d'un songe. (...) A ce moment, je vis passer sur ses traits une expression que je ne connaissais pas et compris que l'homme accroupi à mes pieds n'était pas Manuel, le Manuel que je voyais tous les jours, mais un être en lutte avec un impérieux désir. Ma terreur l'excitait» (p. 61). Lorsque, aussi, à la façon de l'ogre, il propose d'emmener sa cousine et les autres fillettes goûter au bois : «Marie-Thérèse me banda les yeux, mais mal, de sorte que j'y voyais un peu en regardant à mes pieds. 'Voici, pensais-je, le moment venu.' Quel moment ? Je ne saurais le dire au juste, mais je me sentais poussé vers un acte décisif. (...) Elle sursauta de frayeur et se mit à courir. Je courus après elle, Dieu sait pourquoi : depuis quelques minutes, j'agissais comme un fou» (pp. 128-130).

¹⁸⁷ *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Editions des Portes de France, 1947, p. 11.

Nous ne nous rendons donc pas compte que nous participons à l'univers hallucinatoire de Manuel, vu que des indications établissent une liaison avec le «Récit de Manuel» :

Il y avait maintenant une semaine que je vivais à Nègreterre ; je me félicitais de m'être confié à Léontine (...)

Hector (ainsi s'appelait le frère de Léontine) travaillait depuis dix-neuf ans dans les jardins de Nègreterre, où ni le vicomte, ni même Antoine ne cueillaient une feuille sans sa permission (...)

(...) toutefois, je n'oubliais pas que je devais à sa recommandation de me trouver à Nègreterre en qualité d'aide-jardinier. (pp. 144-145)

Ainsi, il semblerait que nous nous trouvions encore dans la vie quotidienne du héros, mais, bien rapidement, l'ambiguïté s'installe : sommes nous en face de la vie rêvée ou du rêve vécu ? Sommes-nous véritablement dans le réel ou dans l'imaginaire ? Mais, comme nous le dit Annie Brudo :

Il y règne toutefois une atmosphère vaguement médiévale où la dominance des teintes sombres, des personnages énigmatiques et cruels n'est pas sans évoquer la meilleure tradition des romans «noirs». Ce mélange des tons narratifs et l'acuité de certaines images constituent certainement un des attraits majeurs de ce récit.¹⁸⁸

Nous sommes amenés à douter de la réalité de ce monde qui oscille entre la banale réalité quotidienne et la magique réalité du rêve et seul un lecteur naïf ne parvient à se rendre compte que le personnage greenien essaye, par là, de fuir la triste réalité du monde et d'atteindre un idéal en hâtant le pas vers la mort. Et c'est par l'entremise même de la vicomtesse que toutes les obsessions de Manuel – dont celle de la mort – se réalisent. C'est par elle que va s'effectuer l'expérience de l'au-delà : «Jamais rien au monde ne m'avait paru plus beau» (p. 230).

Nous allons nous arrêter quelques instants sur ce récit de rêve de Manuel pour voir en quoi il peut être, lui aussi, rapproché du récit initiatique. Comme nous l'avons déjà dit antérieurement, le personnage mène une existence de souffrances et de vicissitudes et il voudrait en sortir, c'est pourquoi il rêve à «*Ce qui aurait pu être*» :

¹⁸⁸ *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995, p. 117.

Dans les heures de détresse comme celle-là, j'avais il est vrai, une ressource, mais si étrange que j'hésite à en parler. C'était un jeu, un jeu puéril, auquel je me livrais autrefois avec Marie-Thérèse (...) (p. 142)

Et ce jeu de l'enfance, le *jeu du château*, va être d'un intérêt particulier pour Manuel : «*le monde imaginaire qu'il a créé finit par se mêler à sa vie quotidienne pour devenir comme une partie de son être moral*» (p. 143). Désormais, son esprit va s'aventurer hors du monde ici-bas et rejoindre le château imaginaire de Nègreterre : il devient visionnaire pour s'affranchir de la réalité en la magnifiant.

Selon Annie Brudo, dans «*Ce qui aurait pu être*», Manuel «se déploie dans une dimension idéale où le temps se délivre de la contingence»¹⁸⁹ ; il se soumet à des visions hallucinogènes qui germent de ses fantasmes : ses angoisses, ses désirs réapparaissent dans le château de Nègreterre, mais cette fois transfigurés. Le lecteur se retrouve rapidement imprégné d'une atmosphère quelque peu médiévale, où un personnage cruel – la vicomtesse – devient l'objet de ses désirs. Nous pensons, tout comme Annie Brudo, qu'elle est avant tout «le viatique indispensable au long périple initiatique qui lui permet, dans un effort de sincérité et d'authenticité, d'accomplir tout ce qu'il a, jusque là, laissé en suspens»¹⁹⁰.

Nous pouvons donc considérer que, dans le château de Nègreterre, les épreuves subies par Manuel – et qui ne sont en fait qu'une transposition de ses obsessions réelles – font partie d'une initiation que le personnage doit mener à bon terme, afin de réaliser ses vœux.

Manuel entame son «récit extraordinaire» avec son arrivée à la forteresse et il omet toute autre indication concernant les moments qui précéderent celle-ci. Il nous décrit «cette vieille masse noire» (p. 148), comme étant marquée par une «tristesse sauvage» (p. 149) : «Ce château est l'allégorie ultime des thèmes qui ont scandé, en sourdine, tout le roman»¹⁹¹, nous révèle Annie Brudo. Le voyage initiatique va se dérouler au sein même de cette masse obscure. Après avoir échoué à l'épreuve de jardinage imposée par la vicomtesse, il est agressé par une brute qui sème la violence chez ceux qui souffrent de faiblesse et de lâcheté ; il ne réagira pas aux premiers coups infligés par Antoine, le frère

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 117.

de la vicomtesse, et se laissera humilier une nouvelle fois : après avoir été incessamment provoqué par le vicomte, il reçoit un coup de cravache sur la joue, comme châtiment de sa lâcheté¹⁹².

Le personnage-narrateur doit également surmonter une autre épreuve : à trois heures du matin, conduit par la vicomtesse, il traverse une «longue galerie ornée de bustes et de gravures» (p. 157) dont le «plancher sans tapis résonnait sous le talon» (p. 158) ; il suit des corridors labyrinthiques jusqu'à une porte «sale» qui donne sur une chambre. La femme le laisse sur le seuil de la porte et il pénètre dans cette «sombre» pièce, «partagée en deux par un paravent noir» (p. 158) et où «des tentures de damas rouge couvraient les murs» (p. 159) : toutes ces indications concourent à créer une atmosphère lugubre et inquiétante. Ses yeux sont attirés par le visage «jauni et décharné» (p. 159) du corps qui se trouve étendu sur le lit et qui préfigure la mort : «il me sembla qu'auprès de lui j'abordais les confins d'une région où le silence est plus profond que notre silence» (p. 160). Manuel est tout près de connaître ce monde étranger auquel il avait déjà eu peur d'appartenir ; il est tout près de subir la révélation :

(...) je me rendais compte de ma dépendance ; j'en avais quelquefois un sentiment si net que je me croyais sur le point de toucher, de voir face à face je ne sais quoi d'inconnu et de plus grand que nous. (p. 161)

Mais la lumière du jour vainc la mort : «Comme un cri de victoire, le soleil rouge montait dans le ciel» (p. 162). Par cette magnifique comparaison, le narrateur conjure la mort. Mais nous estimons, tout comme Annie Brudo, que :

Manuel a pourtant, à travers le personnage du comte, donné une forme nette et précise au fantasme de la maladie, réduit à un euphémisme dans son récit précédent.¹⁹³

Manuel a découvert comment résoudre son obsession de la mort : il suffit de vouloir vivre dans la réalité telle qu'elle est.

Un autre événement participe à la transformation spirituelle du personnage : entrant dans la chapelle de Nègreterre, au moment de l'élévation, il observe le prêtre et la foule et

¹⁹² Cf. V, pp. 200-206. Cette scène de violence est une épreuve que Manuel doit endurer pour payer sa dette à Marie-Thérèse. Antoine symboliserait donc la violence du remords qu'il éprouve d'avoir fait souffrir la jeune fille.

¹⁹³ *Op. cit.*, p. 120.

une pensée l'envahit : «(...) je ne puis t'offrir de prières, mais accepte du moins la parole d'un cœur honnête : je te renie» (p. 168). Il s'est, enfin, libéré de toutes les contraintes religieuses qui l'ont obsédées.

Mais l'ultime révélation se produit par la vicomtesse : le fantasme de la scène de l'Héritage est porté à terme, lors de l'épisode de l'union charnelle entre Manuel et cette femme. Le désir obsessionnel qu'il éprouvait envers Marie-Thérèse atteint, ici, son paroxysme, mais la situation se trouve inversée : Manuel voulait posséder Marie-Thérèse, or, c'est la vicomtesse qui prend possession du corps de Manuel, dans une violence mortelle. Le corps de cette femme s'offre à celui de l'homme qui se jette sur elle «comme une bête, mais avec autant de rancœur que de désir» ; néanmoins, «le corps pâle et froid de [sa] maîtresse se [referme] lentement sur le [sien], pareil à ces fleurs monstrueuses dont on dit qu'elles emprisonnent l'insecte qu'attire la douceur de leur parfum» (p. 229). Il finit par comprendre qu'il est «la proie et non le maître» (p. 229) et il essaie de se dégager de l'emprise de ce corps-cadavre, mais celui-ci le possède jusqu'au plus profond de sa chair. Lorsque, enfin, il se libère, il se rend compte que la vicomtesse est morte. Il a subi la révélation : «La sensualité n'est qu'un piège mortel»¹⁹⁴.

Tous ces épisodes surprenants, terrifiants, sont magiques, puisqu'ils conduisent à la résolution de toutes les obsessions de Manuel qui confluent, en fait, vers une obsession majeure : celle de la mort. Il parcourt donc un chemin mystérieux, semé de fantasmes et de désir, qui aboutit au secret du passage de la vie à la mort.

Mais l'auteur change à nouveau de voix pour narrer le passage réel de la vie à la mort de Manuel : c'est par Marie-Thérèse que l'épisode nous est raconté et c'est aussi par elle que le héros trouvera son aboutissement. Ce nouveau récit de Marie-Thérèse met un point final à l'hallucination de Manuel et nous replace dans la réalité ; mais, tandis que ce dernier atteint la plénitude en franchissant le seuil qui sépare la vie de la mort, celle-ci ne parvient toujours pas à s'élever au-dessus de cette vie banale et routinière¹⁹⁵. Elle y

¹⁹⁴ Nous avons emprunté ces termes à Annie Brudo. *Ibid.*, p. 125.

¹⁹⁵ Au moment où Manuel meurt, Marie-Thérèse veut aller chercher de l'aide au château des rêves de celui-ci, mais il l'en empêche : «Il ne faut pas que tu ailles là-bas, s'écria-t-il. Elle ne te laisserait plus partir. Quand j'ai voulu me sauver, la première fois... Il s'interrompit au milieu de cette phrase et son regard anxieux m'interrogea, puis l'expression de détresse que je lisais dans ses traits s'effaça peu à peu et il essaya de me sourire» (p. 246). La jeune fille, qui n'avait jamais appartenu à son monde, semble, maintenant, jouer, aussi, le jeu du château et, par conséquent, Manuel a le courage de lui révéler son amour, avant de mourir.

arrivera, néanmoins, après avoir lu le récit de «sa fuite imaginaire»; tout comme le lecteur du roman de Green, elle se laissera enchanter par le récit de Manuel et se taira sur les médiocrités de la vie réelle de celui-ci :

Il me serait facile de démontrer que cette histoire ne repose pas même sur l'ombre d'un fait, de dire la pauvre existence de malade que Manuel traînait autour de nous, sa claustration, ses fades repas, ses accès de fièvre que les tisanes de ma mère ne coupaient plus, tout l'ennuyeux cauchemar d'une agonie trop lente. Je me tairai comme lui. (p. 249)

La réalité n'intéresse plus Marie-Thérèse, elle a réussi à accéder à l'univers transcendantal de Manuel puisqu'elle a compris que :

(...) le visionnaire, après tout, ne jette pas sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre, et [que], en un monde qui baigne dans l'invisible, les prestiges du désir et de la mort [ont autant] de sens que nos réalités illusoires. (p. 249)

Cette découverte la transforme et elle voit, désormais, le monde sous un autre œil ; sa vision est, maintenant, capable de scruter la réalité afin d'y voir l'invisible : «La rue entière me parut hantée et les pas d'un promeneur qui longeait le mur blanc résonnèrent à mon oreille avec un bruit étouffé, lointain, comme dans un rêve» (p. 250). Elle est devenue visionnaire.

Par conséquent, et comme nous le dit Michèle Raclot dans sa magnifique étude sur le mystère greenien, ce roman, comme la plupart des autres, parce qu'il est situé «dans ce qu'il appelle 'une sorte de *no man's land*' entre deux mondes, le réel et l'imaginaire», [est] une invitation perpétuelle à chercher une causalité surnaturelle pour expliquer le destin absurde ou terrifiant des personnages, une invitation à échapper au temps par le rêve¹⁹⁶. En faisant cohabiter ces deux mondes, Green envoûte le lecteur pour lui offrir les clés du mystère de la mort.

¹⁹⁶ *Le Sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1988, p. 9.

3. Déambulations magiques vers l'autre côté du miroir

L'univers de *Mort d'un personnage* possède ce même effet d'envoûtement, ce même charme, mais Jean Giono y exhausse surtout le passage de la vie à la mort, la grandeur humaine devant le néant. Pauline de Théus, personnage entre deux mondes, est prête à atteindre l'au-delà des choses et son petit-fils cherche, lui aussi, à toucher l'intouchable, à voir l'invisible, à partager l'incommensurable.

Angelo arrive à dépasser le monde des apparences, parce qu'il possède «les conditions psychologiques exceptionnelles qui lui permett[ent] de transgresser les frontières de la perception»¹⁹⁷. Le lecteur attend donc beaucoup de ce personnage, dans la mesure où il a compris que ce dernier a le don de capter l'invisible, l'imperceptible, l'inusuel. Il est aidé, en cela «par un médium providentiel dont [il] a appris à tirer parti, le vent»¹⁹⁸ :

Après tout sentait la brioche, le papier et la chaleur. Dans quoi le vent du nord donnait de grands coups grondants qui sentaient le roseau, la poussière, la corne de bœuf, le thuya, l'azur, le froid et la montagne. (pp. 11-12)

Cette synesthésie nous prouve combien le vent l'aide à sentir et à entendre ce qui se cache derrière la vue. «Les sons, les couleurs et les sons se répondent»¹⁹⁹ pour le transporter vers un ailleurs où tout est «luxé calme et volupté»²⁰⁰. Angelo perce donc le mystère des choses, il touche l'autre côté de ce monde sensible, il rêve d'atteindre l'infini. Mais, arrivé à l'école, «l'odeur d'encens était si forte qu'il n'était plus question d'odeur, mais il était question de bruits et de couleurs» (p. 13) : l'odeur d'encens lui rappelle, d'immédiat, le froissement des jupes, le claquement du tissu amidonné, le craquement des souliers, les chuchotements dans les grands couloirs et les couleurs des habits des sœurs – le blanc et le noir²⁰¹. Nous constatons donc que le personnage possède des secrets «intra-mondains» qui attirent l'attention du lecteur par leur inhabituelle combinaison.

¹⁹⁷ Marcel Neveux qualifie, ainsi, le personnage d'Ennemonde, mais nous pensons qu'Angelo, de *Mort d'un personnage*, possède ce même don qui lui permet de transgresser le monde matériel. («Apparences et réalités chez Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, p. 106).

¹⁹⁸ *Ibid.*.

¹⁹⁹ Charles Baudelaire, «Correspondances», *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 16.

²⁰⁰ *Ibid.*, «L'invitation au voyage», pp. 74-75.

L'émerveillement du personnage tient à l'amour qu'il porte aux sites, aux objets et aux hommes eux-mêmes. *Mort d'un personnage* serait un roman sans intérêt si Marseille n'était qu'une ville noire de fumées, si Pauline de Théus n'était qu'une vieille prête à mourir et si Angelo n'était pas un visionnaire. Fasciné par le monde qui l'entoure et par l'être humain, le personnage se dévoue à y découvrir leur réalité seconde, celle qui n'est pas visible au regard, mais perceptible par l'esprit.

Sorti de la guerre meurtri dans l'âme, Giono n'a plus la même vision de l'homme, du monde et de la littérature et son écriture romanesque s'oriente vers de nouvelles voies : il récuse la production pauvrement référentielle et donne à sa fiction une matrice imaginaire, quasi réaliste magique. Dans *Mort d'un personnage*, l'espace référentiel est bien là, l'homme aussi, mais dans sa face trouble et inconnaissable. D'après Giono, le «fond des choses» nous échappe ; l'homme, dans ses comportements complexes et insaisissables, également ; ainsi, puisqu'«[o]n ne voit jamais les choses en plein»²⁰² au premier coup d'œil, il faut se faire visionnaire pour atteindre la connaissance poétique. En somme, l'auteur se range du côté des poètes pour franchir les limites de la réalité et pour atteindre le plus haut degré de la connaissance. Par le regard poétique, la réalité abhorrée se transfigure en un matériau de rêve et projette un autre monde, plus pur, plus humaniste :

Sans rêve, pour en revenir à la connaissance du monde, que pouvons-nous en comprendre ? La science est un rêve codifié par des lois qui permettent de reproduire certaines circonstances du rêve. Je peux me renfourner au chaud sous mes couvertures de chaque soir pour avoir du monde une connaissance subjective qui a bien sa valeur.²⁰³

Par conséquent, l'univers évoqué dans *Mort d'un personnage* tient à la perspective subjective d'Angelo, à sa sensibilité. Le narrateur se permet donc de nous offrir une évocation poétique du monde physique qui l'environne. Le sujet romanesque adhère au monde pour le dire d'une autre façon ; il l'interprète pour le faire connaître selon sa subjectivité. Et il fait de même pour l'être humain :

(...) je la voyais faire un effort de tout son front pour ouvrir en plein ses grands yeux jaunes qu'une mort exquise tenait à demi fermés. Elle était tout simplement ivre, saoule

²⁰¹ Cf. p. 13.

²⁰² Jean Giono, *Un Roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1948, pp.

²⁰³ Jean Giono, *Le Déserteur et autres récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 107.

comme une grive, pleine comme un œuf. Je n'avais absolument pas peur, au contraire, c'était le plus grand de mes jeux. (p. 17)

Filtrée par un cœur d'enfant, cette vision de «Pauvre fille» est pleine d'un humour tendre, d'un humanisme créateur. L'auteur transpose son amour pour l'homme, son respect pour la différence et sa subjugation face à la complexité humaine dans un récit à la première personne où le récitant est tout à la fois Angelo et l'auteur.

Comme nous avons pu le vérifier auparavant, Angelo possède le don de voyance poétique qui lui permet de déchiffrer le côté caché du monde et de l'homme. Ainsi, lorsqu'il se sent défaillir face à la beauté et à la grandeur de la réalité, il décide de scruter cette dernière afin d'y découvrir la raison de tant d'éloquence, et il aboutit à l'autre côté de celle-ci, à sa face cachée.

Par conséquent, le monde gionien n'est pas empreint d'êtres malfaisants, de monstres, de fantômes ; tout au contraire, il est habité par des êtres romanesques qui, parce qu'ils sont décrits dans leur plus profonde réalité, semblent appartenir à une surnature, à une surhumanité, et sinon même, à un autre monde. Mais n'oublions pas que tous passent par le regard du narrateur, que tous sont filtrés par son esprit et par ses sentiments et que, par conséquent, c'est par lui que se gère cette nouvelle dimension humaine.

Ainsi, lorsqu'il nous raconte sa grand-mère, il nous la dit par des images où ses sentiments se trouvent dissimulés ; il instaure, dès lors, des liens entre deux mondes distincts : le monde réel et le monde imaginaire ou le monde terrestre et l'au-delà. De cette façon, le narrateur nous fait accéder au magique, et il nous y fait participer en nous encourageant à user de la puissance suggestive du discours.

De sorte que nous découvrons que Pauline de Théus a le privilège de transgresser les frontières de la perception et d'atteindre un au-delà, inatteignable à tout autre être réel. Elle se promène constamment entre un *Ici* et un *Là-bas* jusqu'à s'enfoncer progressivement dans l'un d'eux et être hors de portée. Ce cheminement vers la mort, nous l'accompagnons, à pas lents, au fur et à mesure que nous avançons dans le récit. Un commentaire du narrateur, élucide bien le lecteur sur le caractère singulier de cette femme :

Ma grand-mère attendait constamment demain. Le jour qu'elle vivait n'avait plus de forme. Seul, demain promettait consistance des choses vraies, la renaissance du monde matériel, si suave à ceux qui ont perdu la paix du cœur, cette reconstruction des choses

ordinaires qui est le signe du pardon de Dieu. Jusqu'au jour où demain fut le jour de sa mort. (p. 25)

Cette femme vit donc entre deux mondes indivisibles et c'est par le regard que le narrateur se rend compte quand elle saute de l'un à l'autre : «elle soutenait son idée avec une obstination qui faisait enfin venir un peu de couleur précise à ses yeux et appelait son regard des lieux étranges qu'elle regardait d'habitude» (p. 26). Pauline a le don d'atteindre l'au-delà des choses et de la réalité par le regard, de transformer le monde perceptible et d'en faire un ailleurs, et son petit-fils, dont la prédisposition au déchiffrement est grande, accompagne, lui aussi, cette vieille femme par le regard, afin d'essayer de comprendre l'aboutissement de telles déambulations. Le narrateur essaie de nous faire une description objective de celle-ci, mais, à chaque fois, sa sublimation la transcende :

Immobile, raide, muette, devant la glace, (...) les bras ouverts, dans cette attitude adorante qu'on voit aux *donateurs* extasiés d'Angelico, elle tenait debout comme une personne naturelle. Ce beau visage de porcelaine, à peine ridé, si frais que j'avais toujours envie de voir si, en le choquant avec mon doigt, il n'allait pas chanter, ses cheveux clairs comme deux plaques d'armure sur chaque tempe, ce corps droit de fille mince dans lequel fusait – au repos et seulement à ce repos devant la glace – une fierté sereine : il était tout naturel de croire que tout cela était vivant. Je ne parle ni de ses yeux, ni de sa bouche. (pp. 26-27)

Sortie du regard de l'enfant, cette contemplation semble découler du statisme d'une image picturale que Giono, par une activité romanesque, va animer : il semblerait que nous ayons le portrait d'une femme sur une toile et que, par la vision d'un enfant, celle-ci gagne vie, se transforme en un être vivant. Mais cette image ne prend vie que par une transformation «à contrario» des données visuelles : l'enfant la voit à travers le reflet de la glace et, par conséquent, «le reflet acquiert une vie propre, conquiert la liberté et l'indépendance que la vie refuse à la femme-objet»²⁰⁴. Cette image féminine prépare le lecteur à la suite du récit : c'est par le miroir qu'il commence à prendre contact avec la fascination, avec l'amour de cet enfant, envers cet être romanesque. Derrière l'apparence,

²⁰⁴ Jean Arrouy, «Parenthèses imaginaires, fonctions poétiques de l'image plastique», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, p. 126.

un autre être surgit, extraordinaire, énigmatique, fascinant²⁰⁵. La femme réelle devient image imaginaire, elle est créée par l'imagination d'Angelo. Ce «visage de porcelaine» n'est pas réel, il appartient à l'autre côté du miroir, à la mémoire, à l'imagination, de sorte qu'il devient inaccessible à l'enfant. Comme nous le dit Jean Cocteau, les «enfants sortent neufs de la mort où les grandes personnes retournent. Ils se trouvent donc de plein pied dans le mystère»²⁰⁶.

A son tour, Angelo, cherche son propre reflet dans le regard de cette femme, mais il découvre que ceci est impossible : «Plus tard, j'ai cherché son regard comme Orphée Eurydice ; mais les dieux avaient imposé des conditions trop dures» (p. 28). Par cette comparaison, Giono nous renvoie directement au mythe d'Orphée, mais nous estimons que les modernisations littéraire et, surtout, cinématographique de Cocteau – ne serait-ce que par leur contemporanéité – possèdent plus d'affinités avec l'œuvre gionienne : d'abord, la Mort coctéenne d'*Orphée*, pièce de théâtre, entre en scène en passant au travers d'un miroir, parce que «pour toucher les choses de la vie, [elle] traverse un élément qui les déforme et les déplace»²⁰⁷. Pauline de Théus est, elle aussi, transformée par le reflet du miroir : la mort l'a touchée et elle acquiert une autre dimension aux yeux du jeune enfant. Par le miroir, elle devient figure mythique, et le narrateur nous décrit «la perfection plastique de son corps-métaphore»²⁰⁸ reflété par la glace. Tout comme chez Cocteau – dans

²⁰⁵ L'image de la mère de Fanschesc qui apparaît dans le miroir de *Jean le Bleu* est également une image inversée : «Tant qu'elle était devant sa glace, le monde de l'autre côté était habité par son reflet. Et ce reflet ne faisait pas toujours les mêmes gestes qu'elle mais il semblait plus vivant, plus vigoureux ; il avait plus d'audace. (...) dans le mouvement qu'elle faisait là bas, (...) un parfum différent de celui de ma mère arrivait jusqu'à moi à travers le miroir» (cf. Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, T. II, Paris, Gallimard, 1912, p. 163). Le regard de l'enfant qui se pose sur le miroir transforme l'image réelle de sa mère ; il la perçoit transfigurée et agrandie.

²⁰⁶ Cf. La Préface, «Mon cher Pitoëff», d'*Orphée* (Paris, Stock, 1991 (1927, 1957, 1986)), p. 9.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 60. Dans cette pièce en «un acte et un intervalle» du mythe antique d'Orphée, Cocteau a préservé la double mort d'Eurydice, le passage aux Enfers d'Orphée, et l'intervention assassine des Bacchantes, mais il donne à sa variation une légèreté boulevardière qui tire sur la comédie. Avec le film, Orphée devient «le récit amer et lugubre d'un grand amour condamné d'avance» (Cf. Philippe Azoury, Jean-Marc Lalanne, Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma : Désordres*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2003, p. 77). Le film *Orphée* est empreint du pessimisme de l'écrivain qui, empêché de perpétuer son œuvre littéraire, souffre d'un profond désarroi. Incompris, rejeté Cocteau nous livre, grâce au personnage, son autoportrait d'Artiste (cf. *Orphée*, Jean Cocteau, André Paulvé, 1950).

²⁰⁸ Cf. l'article de Jean-François Durand, «Le savoir de la métaphore. Remarques sur l'esthétique romantique du *Chant du monde*», *Les Styles de Giono*, Actes du III Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, p. 238.

le film *Orphée*²⁰⁹ –, Pauline participe à un univers déréalisé – par la subjectivité créatrice de l'auteur, c'est-à-dire, par la métaphorisation –, bien qu'elle appartienne à l'univers de l'homme – par le corps. Le corps de cette femme est constitué par une «violente matière à hanter» (p. 36), qui n'est détectable que par une «légère erreur» (p. 41) de ses vêtements :

Si elle n'avait pas été également de chair – les fantômes sont des fantômes –, on aurait d'instinct relégué ma grand-mère, malgré tout notre amour pour elle (et le mien si brusquement passionné), dans les endroits de fantômes, c'est-à-dire dans les endroits dont on ne s'occupe pas de surcroît. (p. 47-48)

Ces endroits sont, bien évidemment, ceux de la mort. Tout comme Orphée, Pauline préfère la mort à la vie et elle parvient, par le regard, à atteindre le néant : rien de terrestre ne peut y vivre. Derrière ses yeux, il n'y a rien que les ténèbres, qu'un monde étrange et méconnu, à l'opposé de ce monde-ci :

Il suffisait d'entendre grand-mère parler de prairies, de soleil, de couleurs pour savoir que, connaissant parfaitement ce qu'étaient en réalité la prairie, le soleil et la couleur, elle se jetait si violemment de tout son cœur à l'opposé de ces réalités qu'on était fondé à imaginer que, pour elle, c'était la qualité terrestre qui était un monstre. (pp. 107-108)

Tout comme Orphée, elle choisit de sombrer dans les profondeurs. Mais, cette aptitude à irréaliser le monde existe, aussi, chez Angelo. L'amour qu'il éprouve altère également la portée de son regard sur le monde réel et toute vision devient transposition :

J'en vis une [jeune fille] très belle, avec un tout petit visage très pointu, d'immenses yeux immobiles. Elle devait être très blonde ; à contre-jour, ses cheveux paraissaient blancs. Elle avait un empiècement de corsage noir qui soutenait son visage triste, mais extasié comme dans la contemplation d'un paradis. Le reste de sa robe était d'un organdi blanc immaculé, mais comme doré par ses formes exquises. (...) Au moment où je la regardais avec la conscience qu'il n'y avait rien de plus beau sur la terre (...) son visage fut recouvert d'un autre visage très ordinaire (...). J'aperçus derrière elle ma grand-mère (...) [qui] avait ainsi repris furtivement un corps de jeunesse. Mais maintenant que la jeune fille avait relevé la tête et que son corps portait son vrai visage, il n'avait plus qu'un attrait ordinaire, comme le corps de toutes les jeunes filles qui

²⁰⁹ L'étrange, dans ce film, s'enracine dans un quotidien profondément contemporain : Cocteau utilise des signes appartenant à la modernité, comme les gants de caoutchouc, pour établir le passage du monde de réalité au monde de l'au-delà.

étaient là, dans le coin des carafes. Il n'avait brillé qu'un éclat exceptionnel que pendant le court instant où le visage de ma grand-mère l'avait surmonté. (pp. 118-120)

Les souvenirs transforment la réalité, de sorte que le perceptible se brouille et laisse place à l'imagination, au détriment du réel. L'imaginaire côtoie de près le réel ; l'illusion, la réalité ; et la mort, la vie. Deux mondes se superposent, tour à tour, jusqu'à ce que l'un deux, l'emporte sur l'autre, disparaisse à jamais et ne survive que par la mémoire dans l'imagination.

En somme, Pauline de Théus est définitivement passée de l'autre côté du miroir et, tout comme Angelo qui la fera revivre par le souvenir, l'écrivain lui fera reprendre vie par l'écriture – en réalité, Giono, venant de vivre la mort de sa mère, cristallise, ainsi, l'amour qu'il éprouvait pour elle. Le lecteur a compris que Giono se nourrit de la substantifique diversité du concret pour en révéler les bizarreries ; qu'il se perd à dessein du monde dit réel pour partir vers un ailleurs ; et qu'il veut convaincre que les rêveries de l'enfance méritent d'être renouvelées à l'infini. Dans *Mort d'un personnage*, «le monde est après le récit, qui postule son incarnation»²¹⁰, puisque, en rehaussant le personnage féminin au niveau du mythe, l'auteur en assure sa poétique.

Avec *Les Enfants terribles*, Jean Cocteau gère également le mythe, puisque, grâce à Paul et à Elisabeth – les enfants terribles –, le poète révèle l'autre côté des choses et des hommes et fait découvrir les enchantements du quotidien. Ces personnages «témoignent de l'existence d'une autre réalité à laquelle la foule le plus souvent reste aveugle»²¹¹. Parce qu'il envie l'univers supérieur de la Beauté, le romancier cherche à l'exprimer par la poésie, par un langage aux signifiés multiples qui vise la communion avec l'homme.

Mais cette Beauté inaccessible est représentée au plus haut degré par la figure de l'élève Dargelos : «Les privilèges de la beauté sont immenses. Elle agit même sur ceux qui ne la constatent pas» (p. 14)²¹². Innocent et cruel, ange et démon, il préfigure la mort

²¹⁰ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 158.

²¹¹ Bernard Valette, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Jean Cocteau*), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 26.

²¹² Dans *Portraits-souvenir*, Cocteau nous le décrit ainsi : «(...) il était beau, de cette beauté animale, d'arbre ou de fleuve, de cette beauté insolente que la saleté accuse, qui semble s'ignorer, tire partie de ses moindres ressources et n'a besoin que d'apparaître pour convaincre. Cette beauté robuste, sournoise, évidente, ensorcelait les personnes les plus certaines de n'y être pas sensibles (...). Imaginez quels désordres pouvait provoquer Dargelos (...) sur des larves avides d'amour, ignorant l'énigme des sens et le moins protégées du monde contre les atteintes terribles que porte à toute âme délicate le sexe surnaturel de la beauté» (Paris, Grasset, 1935, p. 101).

puisqu'il se refuse à participer au banal et au quotidien. Il est «le symbole des forces sauvages qui nous habitent, que la machine sociale essaie de tuer en nous, et qui, par delà le bien et le mal, manoeuvrent les individus dont l'exemple nous console de vivre»²¹³. Il est l'expression de toutes les magies, de tous les possibles, preuve indubitable d'un ailleurs méconnaissable. Il est la présence du destin dans *Les Enfants terribles* : la boule de neige rend les deux personnages, Paul et Elisabeth, opérants : ils vont jouer le jeu de l'enfance et ne pas s'abandonner à la corruption de la vie adulte.

Il s'effectue un perpétuel va-et-vient d'un monde et l'autre, mais c'est le monde de l'enfance qui détient le secret de l'éternité :

En face d'un danger de cet ordre, l'enfance se partage entre deux extrêmes. Ne soupçonnant pas la profondeur où s'ancre la vie et ses puissantes ressources, elle imagine tout de suite le pire ; mais ce pire ne lui semble guère réel à cause de l'impossibilité où elle se trouve d'envisager la mort. (p. 17)

La mort est, pour un enfant, «la suite naturelle d'un songe», un voyage dans le rêve et, par conséquent, elle en est un aboutissement naturel. Par le jeu, l'enfant est capable de voir de l'autre côté de la réalité, de décrypter le visible et d'en faire une réalité seconde :

Jeu est un terme for inexact, mais c'est ainsi que Paul désignait la demi-conscience où les enfants se plongent ; il y était passé maître. Il dominait l'espace et le temps ; il amorçait des rêves, les combinait avec la réalité, savait vivre entre chien et loup, créant un monde où Dargelos l'admirait et obéissait à ses ordres. (p. 19)

Par le jeu, les enfants ont la capacité de transfigurer la réalité et de s'en éloigner ; par leur vision sélective, les choses concrètes se transforment rapidement en objets extraordinaires. Ainsi, tandis que le tout début de la description de la chambre semble correspondre à un tableau réaliste :

Cette chambre contenait deux lits minuscules, une commode, une cheminée et trois chaises. Entre les deux lits, une porte ouvrait sur un cabinet de toilette-cuisine où l'on pénétrait aussi par le vestibule. (p. 21)

Voilà qu'un regard d'enfant capte l'insolite de cet espace réel :

²¹³ *Ibid.*, p. 103.

Le premier coup d'œil sur la chambre surprenait. Sans les lits, on l'eût prise pour un débarras. Des boîtes, du linge, des serviettes-éponges jonchaient le sol. Une carquette montrait sa corde. Au milieu de la cheminée trônait un buste en plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches ; des punaises fixaient des pages de magazines, de journaux, de programmes, représentant des vedettes de films, des boxeurs, des assassins. (p. 21)

Le monde intérieur interagit sur le monde extérieur et le transforme ; la chambre concrète acquiert une autre dimension par le désordre qu'elle présente, et ceux qui y habitent sont, à leur tour, des êtres exceptionnels²¹⁴ qui, souffrant d'agoraphobie, se réfugient dans cet endroit magique pour se créer leur propre monde. «L'étonnante plasticité» lui donne tout à la fois «la qualité d'espace réel, mesurable, meublé, etc...., et la valeur de mythe fantastique»²¹⁵, puisque c'est de cet endroit que ces enfants peuvent «partir», fuir aux lois et au monde des adultes. Or, un personnage adulte, la garde Mariette, a le privilège de côtoyer de près ce monde mystérieux ; inculte, pure, elle se laisse

²¹⁴ Michaël, vivant, n'est jamais entré dans cette chambre, puisqu'il était un personnage du pluriel, du monde concret ; il n'avait rien d'extraordinaire à y apporter, et, par conséquent, il ne pouvait adhérer à ce monde singulier et magique. Mais, avec la mort, il acquiert une dimension surnaturelle et, désormais, la porte de la chambre lui est ouverte : «L'étonnante aventure des noces et de sa mort projeta cet être peu secret dans la zone secrète» (p. 85). Tout comme Orphée, il est passé de l'autre côté du miroir, il a connu la zone d'ombre et, par conséquent, il appartient au monde de Paul et d'Elisabeth.

²¹⁵ Jean-Pierre Chauveau, «Tradition et modernité dans les romans de Cocteau», in Pierre Caizergues, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 83-84. La chambre mythique, correcte, née du songe, n'est-elle pas celle de l'opiomane ? Ne l'a-t-il pas créée sous l'effet de cette drogue ? Comme il nous le dit dans *Opium*, il avait oublié «que l'opium transfigure le monde et que, sans l'opium, une chambre sinistre reste une chambre sinistre» (Paris, Stock, 1993 (1930), p. 66). Baudelaire, sous l'effet de l'opium, souffre, également, d'un état d'hallucination latente, de songe éveillé qui le pousse à transformer le quotidien et le trivial en magique et en illusion. Dans le cinquième poème en prose du *Spleen de Paris*, intitulé «La chambre double», le poète nous situe dans cette atmosphère mystérieuse du rêve, où les objets acquièrent, aussi, une profondeur inégalable, une beauté surnaturelle : «Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants» (*Œuvres complètes I*, Paris Gallimard, p. 280). Le poète a une vision idéalisée des objets. Le mystère se gère donc par l'imagination, puisque c'est grâce à elle que surgit une autre chambre «qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu» (*ibid.*). En somme, cette «chambre double» est celle du rêve qui se superpose à la réalité, qui la transcende pour faire naître la vérité cachée. Nous reconnaissons dans la chambre de Cocteau, la «chambre double» de Baudelaire, celle qui est magique, paradisiaque, où tout est possible et où se joue le jeu de l'esprit. Une fois filtrée par le rêve, cette chambre seconde transcende la chambre réelle ; les enfants terribles de Cocteau ont cette capacité de rêver, c'est pourquoi ils transforment ce qu'ils touchent en un trésor. En proie au délire des enfants, «une fièvre revêtait la chambre de miroirs déformants. (...) Mais la drogue existait. Elisabeth et Paul étaient nés en charriant dans leur sang cette substance fabuleuse. Les drogues procèdent par périodes et changent le décor» (p. 73). En somme, les enfants terribles sont capables de *partir* parce qu'ils sont constamment en possession de cette «drogue naturelle» qui les transporte dans une réalité seconde.

posséder, elle-même, par le génie de la chambre et, par conséquent, elle parvient à déchiffrer «les hiéroglyphes de l'enfance» :

Mariette, simple comme la simplicité, devinait l'invisible. Elle évoluait à l'aise dans ce climat enfantin. Elle ne cherchait pas outre. Elle sentait que l'air de la chambre était plus léger que l'air. (...) Mariette admettait, protégeait, comme on admet le génie et comme on protège son travail. Or sa simplicité lui communiquait le génie compréhensif capable de respecter le génie créateur de la chambre. Car c'était bien un chef-d'œuvre que créaient ces enfants, un chef-d'œuvre qu'ils *étaient*, où l'intelligence ne tenait aucune place et qui tirait sa meilleure d'être sans orgueil et sans but. (p. 41)

Cette chambre est donc un monde à part, un lieu édénique où un autre adulte, le docteur a accès, puisque par le don de l'amour pur et désintéressé, il est capable de miracles. Ces deux êtres liés au monde extérieur sont acceptés dans le monde du rêve et du songe de l'enfance parce qu'ils sont, eux-mêmes, capables de jouer le jeu.

Tout objet extérieur jugé digne d'appartenir à cette chambre par Paul ou Elisabeth, est soigneusement déposé dans un tiroir où d'autres objets forment un ensemble composite :

Puis elle ouvrit un tiroir de la commode et y déposa le reste : une petite main en ivoire, une bille d'agate, un protège-pointe de stylo.

C'était le trésor. Trésor impossible à décrire, les objets du tiroir ayant tellement dérivé de leur emploi, s'étant chargés de tels symboles, qu'il n'offrait au profane que le spectacle d'un bric-à-brac de clefs anglaises, de tubes d'aspirine, de bagues d'aluminium et de bigoudis. (p. 26)²¹⁶

Cette chambre, demeure poétique, est comme une «carapace» où ils vivent protégés, c'est pourquoi, dès qu'ils se sentent menacés par la réalité, ils se la recréent n'importe où, à l'aide d'objets magiques : cette «chambre abstraite» n'existe que par la singularité de chacun des deux protagonistes et, par conséquent, elle peut être recomposée, à leur gré, en tout autre endroit. Chez Michaël, les personnages ont du mal à retrouver leur équilibre,

²¹⁶ La photo de Dargelos va, bien évidemment, faire partie de ce trésor, puisque le personnage a eu un comportement hors norme : il a lancé une boule de neige à Paul, du poivre au proviseur et il a été renvoyé de l'école. Sa force subversive, destructrice lui donne une forme abstraite qui lui permet d'entrer dans cette chambre et d'y graviter «pareil à une constellation qui commande [la] destinée [de Paul et d'Elisabeth]» (cf. Jean Marie Magnan, «Le jeu des enfants terribles», *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (*Le romancier*), Paris, Gallimard, 1979, p. 152.

parce qu'ils n'y ont plus leur espace merveilleux ; mais l'esprit de Michaël est là pour les guider vers cette chambre invisible²¹⁷ – après sa mort, ce personnage a été élevé au surnaturel, aussi fait-il, dorénavant, partie de l'univers de Paul et d'Elisabeth :

[Paul] inspecta le cabinet de travail, se releva, traîna et enroula les paravents de manière à isoler un fauteuil, s'y coucha, les pieds sur une chaise ; puis, l'âme béate, essaya de *partir*. Mais le décor partait, abandonnant son personnage.

Pour vider une cuve dans une autre par un tuyau de caoutchouc, une simple amorce suffit.

Le lendemain Paul s'organisa, se construisant une cabane comme dans *Les vacances* de Mme de Ségur. Les paravents ménagèrent une porte. Cette enceinte ouverte en haut et participant à l'existence surnaturelle du lieu, se peupla de désordre. Paul y apportait le buste de plâtre, le trésor, les livres, les boîtes vides. Le linge sale s'entassait. Une grande place mirant les perspectives. Un lit pliant remplaçait le fauteuil. L'andrinople coiffa le réflecteur.

D'abord annoncés par quelques visites, Elisabeth, Agathe et Gérard, incapables de vivre loin de cet excitant paysage de meubles, émigrèrent sur les trousseaux de Paul.

On revivait. On dressa les camps. On profita des flaques de lune et d'ombre. (pp. 90-91)

Paul et Elisabeth ne peuvent résolument pas appartenir au monde réel de Michaël ; ils ne parviennent à y trouver *la* chambre et ils se sentent perdus. Paul s'entoure donc d'objets qui sont beaucoup plus de l'ordre de l'imaginaire que de l'ordre du réel – et qu'il est allé chercher à *leur* chambre –, afin d'atteindre le «palier supérieur de la réalité», c'est-à-dire, le surnaturel. Il doit se réfugier dans le monde du désordre, de l'enfance pour vivre selon sa vérité.

Les personnages, une fois sortis de leur espace imaginaire, de leur paradis enfantin, c'est-à-dire, de la chambre de la rue Montmartre, sont soumis à l'engrenage du destin qui les fera sombrer dans le néant. Ces enfants, qui «ne sont pas de ce monde» (p. 37), ont leur abri dans ce lieu de réclusion hanté par un génie – Dargelos –, et chaque contact avec l'extérieur est une rappe vers l'infini. Ainsi, dès la première fois qu'ils sortent, qu'ils mettent un pied dans la réalité, après la convalescence de Paul, la chambre prend le large et Elisabeth en est le capitaine : «son envergure [est] plus vaste, son arrimage plus dangereux, plus hautes les vagues» (p. 53). Le décor se fait agissant et, par conséquent, devient

²¹⁷ «Maintenant c'est au tour de Michaël de les mener où il fallait, de prendre le roseau d'or, de tracer les limites et de leur désigner le lieu» (p. 90).

instrument du destin. Lorsque Elisabeth décide de fouler le sol terrestre pour aller travailler, elle est poussée par un motif inconnu, puisque c'est le génie de la chambre qui l'y pousse. En retour, elle apporte un nouvel habitant – Agathe – qui «entre de plain-pied dans la chambre» (p. 67). Chaque saut dans le monde de la réalité est un pas vers la mort, vers une fin tragique. La nouvelle venue est détentrice d'une révélation qui bouleverse l'équilibre de la chambre, c'est pourquoi Elisabeth est poussée à tuer : voyant la photo de Dargelos habillé en Athalie, Agathe s'y reconnaît et, le sort est, dès lors, joué : «[Paul] venait, sans le savoir, de transporter sur Agathe les masses confuses de rêve qu'il accumulait sur Dargelos» (p. 69). Par cette ressemblance, elle va se faire complice de la mort et de la fatalité.

Tout contact avec l'extérieur crée un déséquilibre chez les personnages et le jeu prend une place de moins en moins importante dans leur vie. Paul et Elisabeth commencent à être incapables de *partir*, de rêver ; l'image de Dargelos hante, désormais, la vie de Paul et la présence d'Agathe perturbe Elisabeth. Désormais, proches de l'état adulte, le paradis de l'enfance est prêt à disparaître :

Le dialogue se ralentissait, cessait, et les guerriers se retrouvaient la proie d'une vie réelle qui empiétait sur le songe, bousculait la vie végétative de l'enfance, uniquement peuplée d'objets inoffensifs. (p. 74)

Ainsi, bien que Clément Borgal considère qu'«une seule brèche [fasse] communiquer la fameuse chambre avec l'extérieur : celle du mariage d'Elisabeth ; brèche aussitôt colmatée par la mort de Michaël»²¹⁸, nous sommes en désaccord avec cet auteur, puisque les sorties auxquelles nous venons de faire référence sont, elles aussi, un passage du monde de l'enfance et du rêve au monde des adultes et de la réalité. Il ne reste aucun doute que, par le personnage de Michaël²¹⁹, ce contact avec l'extérieur prend des proportions bien différentes : auparavant, les enfants entraient dans la réalité, mais continuaient à jouer le jeu, à récuser les choses telles qu'elles se présentaient à leurs yeux ; avec le mariage, pour la première fois, les enfants ne jouent plus, ils semblent s'être soumis aux contingences

²¹⁸ Cocteau, *poète de l'au-delà*, Paris, Téqui, p. 98.

²¹⁹ Le narrateur anticipe, d'ailleurs, sur la mort de celui-ci en nous disant que «Michaël formait avec la chambre un contraste parfait. Contraste si net, si vif, que dans la suite aucun des enfants n'eut l'idée de lui ouvrir cette chambre. Il leur représentait le dehors. Au premier coup d'œil on le situait sur la terre» (p. 81). Cet être romanesque appartient au monde de la réalité et ne peut donc pas participer à leur monde imaginaire.

sociales, au matériel. Là, nous sommes d'accord avec Clément Borgal : il fallait que Michaël meure pour que les enfants retrouvent leur jeu et reconstruisent leur chambre imaginaire.

Le mariage déclenche une rupture entre Paul et Elisabeth et le pouvoir magique de la chambre semble s'estomper ; «Mais le génie de la chambre [veille]» (p. 83) à ce que le destin de ces enfants s'accomplisse. Le lecteur, partageant ce monde des deux protagonistes, sait que Michaël ne peut vivre, puisqu'il a déstabilisé l'ordre naturel – ou, plutôt, le désordre – de l'enfance. L'intervention du narrateur vient, d'ailleurs, confirmer sa pensée : «Est-il presque besoin de l'écrire ? Sur la route, entre Cannes et Nice, Michaël se tua» (p. 83). Ce sort lui était réservé d'avance : bien que ce soit un personnage profondément ancré dans le réel, dans le social, il possède, néanmoins, un pouvoir d'enchantement, qui lui permettra d'atteindre une dimension mythique, une fois dans l'au-delà. Le rapprochement entre sa mort et la mort d'Isadora Duncan, le rehausse, le projette dans la zone secrète : le fatal accessoire qui a tué la danseuse américaine – cette femme excessive, contre tout préjugé et toute contrainte – a pris vie pour tuer à nouveau, pour accomplir le destin romanesque de Michaël²²⁰. L'écharpe est donc là pour ouvrir le passage qui donne sur la chambre, sans laquelle il ne serait jamais entré. Il possède, désormais, le temple «où il ne [vit] que par sa mort» (p. 86).

L'extérieur est menace, danger, agression, c'est pourquoi ils se réfugient dans ce lieu où l'enfance règne. Mais l'équilibre doit y être préservé à tout prix, c'est pourquoi, lorsque Elisabeth le sent menacé, elle est conduite à tuer de ses propres mains. L'amour de Paul et d'Agathe la font entrer dans un état de transe, de rêve ; elle est, à son tour, possédée par le génie de la chambre :

Mais elle descendait par machine, habitée d'un mécanisme dont elle n'entendait que la rumeur. Ce mécanisme la manoeuvrait, empêchait le bord du peignoir de se mettre sous ses sandales, lui commandait de prendre à droite, à gauche, lui faisait ouvrir, fermer les portes. Elle se sentait un automate (...) (p. 96)

²²⁰ Dans l'adaptation cinématographique, l'épisode de la mort de Michaël n'est pas narré par la Voix off, il est montré par l'image tel qu'il est décrit dans l'œuvre : nous y voyons la voiture accidentée sur la route (cf. *Les Enfants terribles*, Jean-Pierre Melville, Melville Productions, 1949). «C'est un des grands principes structurels du film : tout ce qui est dit est montré et l'essentiel de ce qui est montré doit être également dit. Comme si le texte et l'image ne travaillaient pas en bonne intelligence, se répartissant de façon dialectique la tâche narrative, mais au contraire se tournaient, se toisaient et s'affrontaient dans une incessante fiction» (Philippe Azoury, Jean-Marc Lalanne, *op. cit.*, p. 86).

Elle agit comme dans un rêve, manipulée par une force qui lui est supérieure, pour accomplir le destin : «[elle] agit en fonction d'un programme précis»²²¹. Elle est, désormais, le véhicule du surnaturel et elle va conduire à la mort : Paul, par sa faute, va se suicider avec la boule de poison envoyée par Dargelos et Elisabeth se livre à une pantomime grotesque avant d'emporter sa proie avec elle dans l'autre monde. L'éternité les attend et Paul comprend que son amour terrestre n'a plus de sens, qu'il est, désormais, lié, par un amour transcendantal, à Elisabeth. Ils s'élèvent, tous deux, vers un ailleurs et le monde réel n'a plus aucune valeur pour eux : ils en sont définitivement libérés.

Par conséquent, dans *Les Enfants terribles*²²², deux mondes se côtoient : celui de l'enfance et celui de l'adulte ; celui de la solitude et celui du collectif ; celui du rêve et celui de la réalité. La demi-conscience permet à ces enfants de fuir, par l'esprit, la matière et d'être heureux : «Ils amorcent des rêves, les combinent avec la réalité, dominent l'espace et le temps, et 'savent vivre entre chien et loup'»²²³. Dargelos, boule blanche et boule noire, est le *deus ex machina* du roman et c'est par lui que Paul et Elisabeth perpétueront leur enfance.

Le lecteur du *Quai des brumes* comprend, d'immédiat, qu'il entre aussi dans un monde singulier : la précision de la désignation «cette nuit-là» est immédiatement contrebalancée par l'imprécision temporelle «il pouvait être onze heures» (p. 13), pour nous transporter dans un ailleurs où la mémoire semble volontairement défaillir. Bien que les références spatiales soient concrètes²²⁴, le narrateur nous place dans un climat de suspicion, puisque la neige, les couleurs noir et rouge semblent participer à la création d'une atmosphère magique : le symbolisme de l'élément naturel, la neige – la pureté – est en quelque sorte en opposition avec celui des couleurs – qui renvoient aux ténèbres et à la mort. Le personnage parcourt donc un chemin, où réalité et rêve se mélangent, avant d'aboutir au sein même de l'illusion :

²²¹ Pierre B. Gobin, *Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, 1974, p. 79.

²²² Après la réalisation du film, Cocteau affirme qu'il lui est, dorénavant, impossible de lire son livre sans que les images du film ne s'y superposent et que ses héros n'acquièrent l'allure des acteurs, Nicole Stéphane et Edouard Dermite (cf. *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Belfond, 1973, p. 55). Il considère que cette écriture cinématographique est une excellente relecture de son œuvre littéraire. Decae, le chef-opérateur, des *Enfants terribles*, choisit «une lumière naturelle non tamisée» pour reproduire les extérieurs, pour donner l'effet de réel, et l'étrangeté de l'intérieur n'est pas l'objet d'effets d'ombres et de nuances, mais des sentiments, des situations et du jeu des comédiens.

²²³ Gérard Mourgue, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, 1990, p. 43.

²²⁴ L'action va se situer à Paris et, plus précisément, à Montmartre.

Derrière sa petite barrière de bois léger, le «Lapin Agile», volets et portes clos, laissait, cependant, transparaître une lueur jaune, d'un beau jaune d'or propre étalé sur la neige. (p. 16)

Une lumière magique irradie de ce cabaret et nous savons, dors et déjà, que celui qui prétend y pénétrer doit être doué de quelque pouvoir particulier, à défaut d'en être exclu :

Il cogna timidement contre le volet de bois plein et la porte s'ouvrit brusquement d'une secousse. Aussitôt une buée de chaleur, de bien-être et d'optimisme l'enveloppa. (p. 16)

La porte s'ouvre, comme par enchantement, et, à peine entré, sous l'effet d'un charme, une sensation de bien-être envahit le personnage. Ce dernier paraît beaucoup plus appartenir à ce milieu – parce que celui-ci «se [confond] très bien avec la misère que Rabe port[e] en soi» (p. 17) – qu'au monde extérieur. Cette demeure est habitée par une divinité qui s'accapare de son esprit et le fait rêver : «Lui seul avait le droit de prospérer avec béatitude dans l'atmosphère créée par le Dieu pourpre» (p. 19). Par le feu, source de vie, le personnage fait l'expérience de la magie : sous l'enchantement, le monde extérieur lui apparaît transcendé, le quotidien volatilisé. Il entre alors de plein pied dans le rêve :

Si j'avais de l'argent, pensait-il, je mangerais d'abord un bifteck très saignant avec des pommes de terre frites. Avant, j'absorberais une douzaine d'huîtres. Si j'étais marié, je mangerais tous les jours chez moi. Je me ferais faire par ma femme du pâté de lapin en croûte comme on en mangeait chez moi à la maison. (...) Si j'avais une situation régulière, mon plus grand plaisir serait de lire le journal dans mon lit le dimanche matin. J'irais promener mon chien avant de prendre l'apéritif chez Masuccio. (...) Alors, j'écrirais un roman. (p. 23)

Nous sommes surpris par la banalité du rêve de Rabe, par l'embourgeoisement de sa pensée, mais sans doute est-ce parce que son indigence le maintient profondément lié à la réalité : son imaginaire ne le conduit nullement dans un au-delà au bonheur insaisissable, mais dans un ici, commun, vulgaire et terrestre. Il fuit, néanmoins, la réalité, celle de la faim, de la tristesse, de la solitude et de l'angoisse pour rêver à un rassasiement avant tout physique, puis, spirituel et poétique. En somme, dans la mesure où «La réalité vaut moins que les images inventées par l'imagination»²²⁵, il se

²²⁵ Pierre Mac Orlan, *Nuits aux Bouges, Œuvres complètes*, Genève, Cercle de Bibliophile, 1971, p. 198.

réfugie chez un personnage féerique, Frédéric, pour assouvir sa faim et trouver un peu de chaleur humaine. La réalité étant trop pesante, il se transporte dans des projets d'avenir, afin d'estomper le temps, de le rendre flou par l'attente, jamais comblée, du rêve. Il s'acharne sur des hypothèses pour vivre ; il se crée des illusions pour tromper la réalité ; il s'abandonne au rêve pour se tromper lui-même. En somme, «le senti et le rêvé se chevauchent»²²⁶ pour transporter l'âme du personnage dans un recoin où l'imagination se fait créatrice.

Il en est de même pour le jeune peintre allemand, mais, cette fois, il n'existe aucune convoitise, tout se joue désormais dans la mémoire de celui-ci. Ce personnage considère que le présent n'a plus d'avenir et qu'ils ne sont que «trois hommes au milieu du silence de la fin du monde» (p. 32) ; il n'a plus d'espoir, le présent n'est là que pour lui rappeler son passé, pour le torturer par la vie²²⁷ et il refuse de continuer à jouer le jeu de la société :

Je ne me sens pas la tête assez solide pour engloutir cette invasion et la résorber avec la permission de l'animal supérieur que j'habite (...). Je me sentais trop en vedette dans un paysage de viande, un paysage où les herbes et les arbres n'étaient vraiment que des excroissances de chair comme on en constate dans certaines maladies. Il est certainement possible de vivre dans un tel paysage, puisque nous nous y développons, mais il ne faut pas trop se le redire, car cette idée, répétée et rendue plastique, finit par nous dégoûter de la viande. (pp. 32-33)

La pensée de Michel Kraus est empreinte d'un délire – logique – qui transcende la réalité environnante. Son refus à s'adapter au monde le conduit à transfigurer nature, homme et société par l'art, mais il constate qu'il n'y a jamais retrouvé les images qu'il avait créées. La nature se laisse dompter, manipuler, d'abord, par l'homme, puis, par l'imagination de l'artiste, sans jamais s'affirmer en tant que telle²²⁸. L'esprit pousse trop loin l'imagination et le rêve, et Rabe l'a compris : «Quand je pense comme toi à la viande, mon rêve ne dépasse jamais le poids et l'image d'un bifteck de trois ou quatre livres» (p. 34). L'image poétique naît, ici, précisément de deux constituantes en contraste : le rêve et

²²⁶ Ilda Tomás, *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, op. cit., p. 204.

²²⁷ Le peintre dit bien, à ce sujet, que «le silence passait sous [sa] porte en insinuant, d'abord [son] passé et, par logique, le passé de [sa] race et le passé du monde» (p. 32).

²²⁸ «Le monde suit beaucoup trop les impulsions de ma rêverie, il obéit trop à mes suggestions. Je voudrais que la nature se révoltât contre mes hypothèses» (p. 33).

la réalité cohabitent dans l'esprit de chacun de ces deux personnages, mais tandis que chez Rabe le rêve est empreint de réalité, chez le peintre la réalité est empreinte de rêve²²⁹ :

Je peignais et, derrière chaque arbre de la forêt, je cachais un de mes visages secrets.
(...) J'ai compris, à cette époque, que je portais en moi un excellent révélateur de la mort et qu'il ne me serait plus permis de voir sans dénoncer la menace qui se dissimule derrière les choses les plus candides. (p. 37)

Cet artiste est un visionnaire, puisqu'il a le génie de découvrir le secret des choses, mais cette voyance se transforme en une préfiguration de la mort : bien que le peintre s'appuie sur des objets concrets, sur la réalité banale de ce monde pour créer, il fait l'expérience de la magie dès qu'il observe ce qu'il a peint sur sa toile. «Le rayonnement secret de l'image» semble s'échapper du moindre détail pictural donnant forme à l'imagination de l'artiste, et le tragique naît, précisément, de ce que cette image possède d'émotion et de sensibilité. D'autres réalités surgissent derrière les apparences qui, comme un mensonge, cachent la vérité, c'est-à-dire, la mort.

Pour ce personnage, comme pour Mac Orlan, il n'existe aucun écart «entre ce qu'il regarde et ce qu'il imagine»²³⁰ et le réel se déploie donc sous nos yeux selon les images intérieures du créateur. Les personnages vivent un rêve éveillé qui intensifie la réalité elle-même, jusqu'à la transformer. L'univers romanesque mac orlanien est celui où se touchent le rêve et la veille, où se confondent, où se mêlent la vie et la mort. Dans *Le Quai des brumes*,

Ce va-et-vient entre le réel et l'irréel entraîne la consommation des êtres voués à vivre dans un monde où ils ne peuvent jamais se rendre maîtres parce qu'ils mesurent sans cesse l'écart qui les sépare de leurs désirs, de leurs fantômes.²³¹

Il ne reste qu'une issue possible : seul l'anéantissement peut lui faire oublier son désajustement au réel.

Mais Rabe et Kraus ne sont pas les seuls êtres romanesques à parcourir une aventure immobile, statique, puisque deux autres personnages leur font compagnie dans cette

²²⁹ Michel Kraus dit à Rabe : «Au bord du Rhin, nous sommes ainsi faits que la nature agit sur nous comme sur les plantes au printemps (pp. 35-36).

²³⁰ Ilda Tomás, *op. cit.*, p. 206.

²³¹ *Ibid.*

déambulation spirituelle : le soldat et le boucher. Ces quatre créatures mac orlaniennes sont le résultat d'un conflit entre l'être et le paraître, et le monde – «fait de correspondances mystérieuses avec la nuit et les frimas, et de métamorphoses»²³² – est créé à leur dimension, pour montrer comment cette opposition dialectique détermine le destin de chacune d'entre elles.

Le personnage mac orlanien se trouve partagé entre deux mondes indissociables – celui de la matière et celui de l'esprit –, mais, incapable de vivre, dans toute sa plénitude, dans le premier, il s'évade, il se réfugie dans le deuxième, afin d'obtenir un équilibre. Mais, conscient de son incapacité à partager la réalité sociale, il sent que la seule trajectoire à suivre est celle de la mort, puisque c'est par elle, seulement, qu'il obtiendra la liberté, le bonheur impossible sur terre. Ainsi, lorsque Mac Orlan introduit le soldat au sein même de l'intrigue, le lecteur comprend, d'immédiat, que ce dernier est un autre reflet de l'homme miséreux, asocial, marginal et malheureux. Par conséquent, chaque apparition constitue une maille de la chaîne des relations qui gère la trame de l'ouvrage. Chaque personnage existe en fonction de la relation qu'il établit avec autrui et chaque attitude, chaque réaction trace la trajectoire qui aboutit au néant ou à la mort. Le lecteur doit filtrer chacun d'entre eux, afin de découvrir le parcours qui s'approprie le mieux à sa vérité. Le soldat déserteur entre, lui aussi, dans cette demeure où tout devient révélation grâce «aux artistes» qui la fréquentent : «Je ne sais pas encore pourquoi je suis venu par ici. Mes pas m'ont conduit tout en pensant à autre chose» (p. 44).

Les autres l'acceptent, dès lors, comme un des leurs, parce qu'il est aussi un hors la loi. Proche, déjà, et sans le savoir, de lui-même, c'est-à-dire, de sa vérité profonde, il participe au jeu de la clairvoyance auquel les autres ont déjà participé : «En réfléchissant bien, notre rôle est plutôt d'être tué. La mort, quand on la reçoit, prend une tout autre valeur que celle que l'on donne» (p. 46). Ce personnage se rapproche des autres par sa prise de conscience, puisque, comme eux, il rompt avec les règles militaires pour s'abandonner aux fantaisies de sa vie intérieure, pour se laisser aller à la féerie présente dans son esprit et pour s'occuper des rêves qui hantent ses pensées. Il avait déjà essayé de quitter sa peau de soldat, afin de libérer son âme et de voyager dans un monde imaginaire ; c'est donc un initié :

²³² *Ibid.*, p. 212.

C'est ainsi que je pus créer, pendant mon séjour au Maroc, un royaume, chimérique résultant de tous nos cafards réunis, mis au point et tendus à l'extrême vers ce royaume que je vendais par lotissements.

Nous savions maintenant qu'il existait quelque part, dans le sud, plus loin que le pays de la soif, un royaume magnifique qui reflétait, en l'amplifiant jusqu'à la limite dernière de la résonance, la petite idée lumineuse qui, aux heures de trouble, nous rendait semblables aux dieux. (p. 51)

Mais, l'expérience lui apprend que ce royaume est impossible à atteindre et que seule la mort peut le sauver de l'oppression de la vie²³³. Il a perdu toute illusion et il se trouve, désormais, dans ce *no man's land* où la réalité se revêt de rêve, se fait représentation d'une réalité autre.

La dernière apparition vient tâcher d'ombre le rêve de chacun ; elle met une fin à l'engrenage qui avait été initié avec Rabe. Ce visiteur de la «Dernière Heure» est le plus atroce de tous les personnages : boucher et assassin, il est la représentation même de la conscience humaine :

Nous possédons tous, très loin dans la nuit de notre pensée, un abattoir qui pue. Quelquefois, mais rarement, il sent bon. C'est également parce que nous possédons tous, vous le savez aussi bien que moi, un petit coin pour ranger ce qui reste d'un peu propre en nous-mêmes. (p. 69)

La singularité de cette créature romanesque tient au fait que la cohérence de son discours, de l'ordre du spirituel, semble tenir d'un état de démence absolue, mais elle est, en fait, «la manifestation d'une vocation négative, d'un vide intérieur, d'une rupture avec la société des hommes et l'univers formel des lois»²³⁴. Isabel est le personnage qui se situe le plus au niveau du paraître : il se cache derrière un faux visage, derrière un masque qui dissimule tout autant qu'il exprime. Il prend l'apparence de la demeure et des personnages qui l'entourent, afin de ne pas être perçu, mais, la nuit, le masque devient merveilleux et laisse voir la misère de l'homme. L'apparence que prend cette figure romanesque accroît le malaise du lecteur, puisqu'elle renforce l'ambiguïté : comme dans un jeu, le personnage ne se cache-t-il pas pour mieux se suggérer ? Cependant, dès que le lecteur a compris que, par

²³³ «Voilà où j'en suis, fit le soldat. J'ai perdu le royaume du Sud. Je n'atteindrai plus jamais la porte aux glycines et la chanson de la jeune fille qui commençait ainsi : 'J'ai tant pleuré pour toi...'» (p. 52).

²³⁴ Ilda Tomás, *op. cit.*, p. 220.

ce faux visage, Isabel cherche, avant tout, à produire toute une série de modifications à son extérieur ordinaire afin de dire la vérité, tout trouble disparaît et il participe au désir du personnage même :

Il y a des nuits où l'on voudrait ranger l'arrière-boutique, jeter à la rue les tristes collections d'images qui vous dominent. Une arrière-boutique, propre, bien aérée, bien ouverte sur la rue, avec de l'air dans les coins, croyez-moi, Mademoiselle et Messieurs, c'est l'idéal que je vous propose. (p. 70)

Nelly, l'être romanesque le plus ancré dans la réalité, considère que le discours de Zabel tient de la folie, mais Rabe renchérit : «Il est comme d'autres, comme tant d'autres, mais nous ne sommes pas 'réglés' sur ses ondes» (p. p. 70). De fait, le boucher, les mains tâchées de sang et l'esprit «d'helminthes»²³⁵, rêve d'un idéal de pureté, d'affection où la religion n'a aucune place ; mais il est sans issue, il vit entre deux mondes : entre celui de l'atrocité, du sang, du crime et de la mort, et celui de la paix spirituelle et de la vie. La réalité du jour est donc pleine de faux-semblants, elle est apparence trompeuse, mais, dès la tombée de la nuit, le mystère s'installe, l'homme se transforme. Isabel trouve, d'ailleurs, que la transformation du monde ne tient nullement de l'imagination, mais du regard que l'on y porte :

La vie est tout de même curieuse pour qui sait observer entre minuit et trois heures du matin.

La plupart des gens ne se doutent pas de tout ce qui peut se passer entre la moitié de la nuit et le commencement du jour. (p. 66)

Le boucher, le personnage sans nom, est au carrefour de deux mondes, où la vérité prend place ; Isabel, le personnage du jour, appartient à la réalité apparente, il est le propriétaire de la «*Boucherie de choix – Occasions en tous genres, Soldes*» (p. 77) qui maintient des relations sociales avec ses clients ; Zabel-la-Vache, le personnage de l'ombre et de la nuit, appartient à une réalité cachée, il est l'assassin de Norbert, le Moscovite. En somme, cette créature romanesque est en prise avec une réalité complexe dont il n'arrivera «jamais à joindre les deux bouts» (p. 84).

²³⁵ Terme emprunté à Charles Baudelaire, dans «Au lecteur» des *Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 6.

Le soldat n'a pas, non plus, de nom lorsqu'il se situe entre les deux mondes, mais dès qu'il pénètre dans la réalité du jour, il est obligé de se défaire de ses vêtements militaires, «afin de changer de peau» (p. 94), et de se choisir un nom – il devient Ernst, Jean-Marie –. Se sentant déserteur, il lui faut l'ombre de la nuit pour percevoir «le fantastique» qui se trouve caché derrière la réalité, et pour retrouver le calme et la sérénité :

Mais Ernst ne craignait rien, grâce à son costume, et surtout à ce masque merveilleux de la misère qui lui ouvrait toutes les portes de l'ombre et, au-delà de la nuit, toutes les portes de l'enfer, tel qu'il est humainement concevable. (p. 99)

Ne réussissant à survivre dans cette réalité habitée par les hommes, il décide de se «trouver un autre décor, où il esp[ère] ressusciter» (p. 103). Toutefois, il s'aperçoit que le décor se maintient intact et qu'il ne lui reste aucune autre issue possible ; ainsi, il décide de se suicider en s'engageant pour cinq ans dans la Légion. Contrairement à Isabel, «les deux bouts de [la] vie de [Ernst] se rejoignirent pour former un cercle parfait» (p. 105) : ne pouvant appartenir à la vie, il opte, il prend son destin en main.

Les deux bouts de la vie de Michel Kraus se sont rencontrés depuis longtemps et, ne supportant plus de continuer à vivre dans les apparences, il décide de détruire ce que l'imagination avait créé avec les matériaux tirés de la réalité quotidienne. Mais, auparavant, il va faire un voyage dans le passé pour «atteindre une vie plus réelle que l'existence vécue, vie à laquelle le temps écoulé a conféré corps, poids et épaisseur»²³⁶. Ses obsessions, transposées dans la mémoire, deviennent images et participent du mystère de l'homme et de la vie. Ce songe éveillé est une brèche dans la réalité où le dégoût de l'existence a pris place ; il préfère le burlesque de ses visions au réalisme de la vie et, dès qu'il ouvre les yeux, dès qu'il revient à l'état de conscience, il «tue» ses toiles et ses dessins pour ne laisser aucune marque de sa présence sur terre. Chacun de ces objets vit en tant que souvenir, imaginaire de son auteur et ce dernier veut disparaître sans laisser aucune trace de son existence terrestre. Ainsi, «liquide-t-il sa petite affaire» (p. 113) et le dernier souvenir se porte sur les autres égarés qu'il a rencontrés au «Lapin Agile». Le déséquilibre émotionnel de Michel Kraus – ainsi que de tous les autres personnages – est source de merveilleux dans le monde mac orlanien.

²³⁶ Ilda Tomás, *op. cit.*, p. 245.

L'auteur a donc parfaitement su placer «ses personnages au carrefour d'une nuit où quelques types représentatifs de la misère sociale, avant la guerre, évoluent dans le mystère de l'aventure intérieure», nous dit Francis Lacassin²³⁷. Seule la femme sévit au malheur et à la mort, puisqu'elle passe par la vie, intacte, ne laissant aucunement sa sentimentalité dominer sa raison; elle tourne rapidement cette page de sa vie et l'espoir reprend le dessus : «elle sentit qu'une période de sa vie était accomplie et que toutes les choses allaient prendre pour elle une autre coloration» (p. 121). Cet être appartient à la réalité, elle n'est pas, comme ses compagnons, entre deux mondes indivisibles ; elle est une machine, qu'il est impossible d'arrêter, qui choisit son avenir au sein même de la misère humaine. Elle sombre dans le mal par son inaptitude à discerner le fond moral de ses attitudes et elle survit grâce à cette immoralité quasiment innocente. C'est, sans doute, par l'expression sans limite du réalisme de cette figure romanesque que l'auteur brouille le lecteur : cette fille perdue se confond avec la vie elle-même, dans la mesure où elle est tout à la fois inhumaine et sensible et qu'elle se transcende elle-même :

Elle forçait l'attention des hommes, parce qu'un élément supérieur à toutes les hypothèses la dominait et la dirigeait vers son avenir par une route aussi nette et aussi autoritaire qu'une voie ferrée.

(...) Elle rentra à son hôtel, se lava soigneusement et s'endormit telle une couleuvre qui change de peau, dans un effondrement subit de toutes ses facultés.

L'ancienne jeune fille, nommée Nelly, venait de mourir, elle aussi, des suites de cette nuit qui lui rappellerait toujours sa propre mort. La nouvelle Nelly se réveilla à midi, la figure comme changée. Elle se regarda dans la glace et surprit la décision sur son nouveau visage. (p. 123)

Cette mort spirituelle conduit donc à une renaissance physique, puisqu'elle s'abandonne au concret, au palpable, pour survivre dans cette société perverse où la misère humaine n'a pas de place :

Elle vivait modestement, en petite bourgeoise de la prostitution, car la grande misère, dont les souvenirs appartenaient à la morte, garantissait la vivante contre les excès de la fantaisie. (p. 124)

²³⁷ Lors de la parution du roman, en 1927, Mac Orlan esquaissa un prière d'insérer qui resta dans le brouillon, mais Francis Lacassin le reproduisit. Nous avons issu cet extrait de l'œuvre de Jean-Claude Lamy, *Mac Orlan : L'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 247.

Ce personnage a laissé l'autre monde, celui où rêves et illusions cohabitaient avec la misère, pour, par une transfiguration, aboutir au monde ici-bas, où l'être de chair domine l'être de l'âme, où la réalité détruit le songe. Le rêve, chez tous les autres personnages, conduisant à la mort, Nelly décide de vivre.

Dans le film de Marcel Carné, nous pénétrons aussi dans une atmosphère de rêve où la nuit et la brume jouent tout autant leur rôle que les personnages eux-mêmes. Afin de ne pas trahir l'atmosphère de l'écrivain, le réalisateur place les personnages, issus d'un milieu modeste, dans le domaine de l'ombre et recrée, ainsi, la dualité du monde mac orlanien. Ces derniers évoluent dans les décors inquiétants et splendides du port du Havre, portés par la musique de Maurice Jaubert. Ils n'errent plus dans le Montmartre des années 1900, mais dans une brume qui les dévore, dans une nuit qui les engloutit. Ils souffrent d'un mal de vivre qui se complaît dans les rues mouillées et les ports nocturnes ; ces voyous, ces déserteurs évoluent entre la nostalgie et l'amertume, entre la réalité et le rêve, entre la vie et la mort, conduits par une fatalité pesante. Marcel Carné reprend le contenu extraordinaire de l'œuvre littéraire, mais il le replace ailleurs, dans d'autres lieux, mais tout aussi ordinaires et dénués d'humanité : une boîte de nuit où des hommes et des femmes sombrent dans l'ennui ; une cabane, au bord de la mer, où se réfugient un déserteur, un artiste suicidaire, une jeune femme énigmatique et un criminel ; un magasin de bibelots où la mort rôde. Le drame s'inscrit grâce à l'atmosphère énigmatique que gèrent les décors et les personnages : la boîte de nuit, pleine de lumière, recèle, néanmoins, un secret ; le café de Panama, isolé, dont la lumière jaillit des fenêtres, est un lieu mystérieux où seuls des êtres exceptionnels peuvent chercher un refuge ; le magasin de Zabel, plongé dans une demie pénombre, cache le macabre, le vil et le malheur. L'ambiance est magique, elle charme par la force prophétique que le réalisateur a su lui insuffler. Tout au début du film, lors d'une conversation avec le conducteur du camion qui le conduit au Havre, Jean Rabe tient le discours suivant :

- Tu parles d'un brouillard ! (conducteur).
- J'connais le brouillard, j'étais au Tonkin ! (Jean Rabe)
- Y a pas de brouillard au Tonkin ! (conducteur)

- Si, y en a, là dedans ! (Jean Rabe pose le doigt sur son front).²³⁸

Par conséquent, le brouillard se trouve également dans l'âme des hommes ; il mine la vie de Jean Rabe, puisqu'il lui a enlevé toute espérance d'être heureux. Nelly est, elle aussi, envahie par le brouillard et elle sait que sa vie est vouée à l'échec : «J'ai vu trop de choses, je suis abîmée»²³⁹. Le sentiment d'impuissance prédomine chez tous les personnages et le climat pessimiste nous est donné par un éclairage dont le flux directif, enveloppé d'un flux diffus, modèle les visages, donne un reflet opalin à l'imperméable de Nelly, fait luire les pavés du Havre et transfigure les êtres et les choses qui se font voir à travers la brume et la bruine du port.

Le monde carnéen est également celui de la confrontation entre le réel et l'irréel, le visible et l'invisible, l'espoir et le désespoir – l'amour entre Jean Rabe et Nelly ne peut donc qu'être voué à l'échec –, la vie et la mort. Le réalisme du paysage social se trouve planté dans un décor équivoque, magique, pour gérer une atmosphère dangereusement envoûtante, où le lyrisme des personnages contraste avec la cruauté du monde extérieur. Le morbide, le pessimisme, l'angoisse, le malaise de ce film anticipent, déjà, sur le futur de la France et de ses habitants, puisque celle-ci entrera en guerre l'année suivante.

Quelques années plus tard, en 1946, le réalisateur, toujours avec le scénariste-dialoguiste Jacques Prévert, lance un autre film, *Les Portes de la nuit*, mais, maintenant, pour dire la destinée de l'homme marqué par la guerre. L'humour et la poésie, l'onirisme et le réalisme, le lyrisme et la fantaisie s'y trouvent alliés pour décrire la complexité de la vie humaine. Le narrateur annonce :

Février 1945. Vers la fin d'une journée d'hiver, le dur et triste hiver qui suivit le magnifique été de la Libération de Paris. La guerre n'est pas encore finie, mais, au nord

²³⁸ *Le Quai des brumes*, Marcel Carné, Gregor Rabinovitch, 1938. Le brouillard revient souvent dans les paroles – que Prévert a magnifiquement créées – des personnages, lorsqu'ils se trouvent dans la cabane où ils rencontrent un peu de repos moral : Panama dit à Jean Rabe : «Ici, y a pas de brouillard» ; Nelly, en regardant par la fenêtre, s'exclame : «Le jour se lève, le brouillard est toujours là !» ; Michel Kraus, regardant Jean, lui dit : «Si je faisais votre portrait, je vous peindrais les mains dans les poches, la nuit dans le brouillard» ; par ailleurs, sentant que son heure est arrivée, Michel constate : «La mer est mauvaise, il y a du brouillard !» ; Panama, voyant Michel s'éloigner et pressant sa fin s'exprime ainsi : «Quel brouillard ! Quel sale brouillard !». Dans la cabane, les personnages sont protégés du monde extérieur, mais, dès qu'ils mettent un pied dehors, ils continuent leur chemin, ils suivent leur destinée.

²³⁹ *Ibid.*.

de la ville, la ville lumière reprend cours, avec ses joies simples, ses grosses difficultés, ses grandes misères, ses terribles secrets.²⁴⁰

Dans un décor réel, celui de la station Barbès Rochechouart, un clochard aborde un ancien résistant : nous sommes dans le réalisme le plus cru de l'après-guerre ; la souffrance est encore présente dans le visage du protagoniste : Jean Diego. Il ne suffit que d'une nuit à l'atmosphère étrange pour semer le désespoir. Le clochard s'avère être un personnage insolite, dans la mesure où son attitude est mystérieuse et son discours étrange. Il apparaît à chacun des personnages pour dire leur destin, mais ils rebutent à le croire et continuent leur chemin. Le mystérieux inconnu est l'incarnation même du Destin et il est là pour essayer de déjouer leur mauvais sort, mais en vain. Les hommes ont, selon lui, cessé de rêver et l'extraordinaire ne surprend plus personne, seule la monstruosité intéresse :

Tout s'enchaîne, il n'y a rien d'extraordinaire. Ou plutôt si, il n'y a que des choses extraordinaires ! Mais l'homme s'habitue à ces choses. Par exemple, le soleil, il trouve ça tout naturel, le soleil ; ça ne l'étonne pas. Tout de même, si on lui montre un veau à deux têtes, ça l'inquiète, et pourtant, un veau, un simple veau de tous les jours, avec une seule tête comme vous et moi, oui c'est bien étrange, bien inexplicable quand on y réfléchit. Et quand je dis un veau, je pourrais bien dire un arbre ou un œuf, quel mystère un œuf...²⁴¹

Anne, dans le film *Les Visiteurs du soir*, tient également un discours semblable à celui du Destin des *Portes de la nuit*. Lorsque Gille, l'envoyé du diable, est étonné de ne pas la voir surprise devant les choses qui inquiètent les autres, elle lui répond :

Pourquoi serais-je inquiète ? Ma vie toute entière n'est-elle pas remplie de choses inexplicables ? Un oiseau, une bête, le soleil, les arbres de ce bois et nous-mêmes, nous ne savons pas d'où nous venons, où nous allons. N'est-ce pas merveilleux tout cela ?²⁴²

Dans ce film de 1942, l'occupation se trouve métaphorisée par des envoyés du diable, dépêchés sur terre pour désespérer les humains. Mais la plus belle métaphore est celle du cœur battant des deux statues de pierre, qui représente la survie de la France après être passée par tout le mal provoqué par l'Allemagne. Dans cette allégorie de l'Occupation,

²⁴⁰ *Les Portes de la nuit*, Marcel Carné, Pathé, 1946.

²⁴¹ *Ibid.*,

²⁴² *Les Visiteurs du soir*, Marcel Carné, Films André Paulvé, 1942.

Marcel Carné place deux univers côte à côte : celui de la réalité et celui du surnaturel, celui de l'amour et celui du mal. Or, l'amour, l'espoir vainc la terreur et l'oppression.

Mêlant réel et imaginaire, réalisateur et scénariste-dialoguiste veulent dire le monde tel qu'il est, mais tout en s'en éloignant. Dans les deux premiers films, nous avons l'impression que ceux-ci cherchent, simplement, à rendre compte de la réalité ; or, les personnages évoluent dans un décor manifestement ambigu, entre deux mondes, où la réalité et le rêve se superposent, jusqu'à ce que l'espoir prenne, ne serait-ce que momentanément, le dessus. Jean et Nelly essaient de vaincre la réalité par le rêve de l'amour possible, et il en est de même pour Diego et Malou. Mais le rêve est abruptement interrompu par la mort de l'un des deux et la réalité reprend le dessus.

Toutefois, dans *Les Visiteurs du soir* les amants, bien que transformés par la réalité, continuent à survivre grâce au rêve et à l'amour. Marcel Carné et Jacques Prévert surent puiser dans la réalité ce que l'imagination n'aurait jamais pu leur offrir – l'horreur de la souffrance humaine – et ils surent user de l'imagination pour la métaphoriser par la poétique.

Supervielle, lui, relâche la vigilance de la raison et transforme le monde selon l'exactitude de son intérieur pour faire naître des créatures qui ne dépendront, désormais, plus que de lui : l'enfant de la haute mer, la jeune noyée, la jeune fille à la voix de violon, etc.. Ces êtres sont extraordinaires parce qu'ils naissent d'un sentiment diffus, d'une relation particulière entre le romancier et le monde. Claude Roy nous dit que Supervielle «axe sa vision sur cet 'ancrage' parmi les choses que nous réalisons au moyen de notre corps»²⁴³, c'est-à-dire que le monde nous appartient, puisqu'il n'existe que par nos sens et notre perception, et seul le poète peut en déformer les traits à sa guise. Or, «le sentiment qui lui est le plus naturel, est celui de la simultanéité, la certitude de se mouvoir, d'exister dans un monde sinon fermé, du moins sans coutures»²⁴⁴, où le dedans et le dehors, le réel et l'imaginaire cohabitent dans une union pacifique.

L'univers des récits de Supervielle est un univers perméable, où spirituel et matériel se confondent pour rénover le monde disponible. Le lecteur du recueil *L'Enfant de la haute mer* prend immédiatement contact avec des éléments insolites – un village flottant, un bœuf qui possède la faculté de penser, des fantômes et un homme changé en cheval –,

²⁴³ Jules Supervielle, Paris, Seghers, 1970 (1949), p. 41.

mais, parce que ceux-ci côtoient la réalité quotidienne, le lecteur entre de plein pied dans le jeu de l'auteur et adhère spontanément à l'histoire qui lui est racontée. Deux mondes antagoniques cohabitent sans heurt et sans interrogation pour faciliter l'envoûtement du lecteur et pour gérer une sorte de déréalisation du monde et de matérialisation de l'esprit.

Parmi tous ces contes, trois d'entre eux – «L'enfant de la haute mer», «L'Inconnue de la Seine» et «Les boîtes du ciel» – mettent en scène des morts-vivants, des fantômes ou, plus vaguement, des ombres.

Ainsi, dans «L'enfant de la haute mer», notre premier contact est avec l'étrange : le narrateur nous fait pénétrer dans l'irréel, mais en en atténuant les effets, puisqu'il semble vouloir anticiper sur les doutes du lecteur et chercher à obtenir des explications à tant d'événements improbables²⁴⁵. Et c'est par ce procédé même que l'auteur fait entrer le lecteur dans le domaine du rêve, sans aucun soubresaut et sans aucun recul, mais par la curiosité. Yves-Alain Favre fait un commentaire intéressant sur le contrôle tout autant de la raison que de l'imagination chez Supervielle :

Il n'aime guère le plein jour de la conscience, où la raison monte la garde et repousse toutes les suggestions venues du rêve ; il n'aime pas non plus le rêve où la conscience disparaît, où les images affluent dans le désordre et dans l'incohérence. La 'rêverie surveillée' lui convient parfaitement, car si affleurent sans cesse des lambeaux de rêves ou de fantasmes errants, (...), la conscience demeure vigilante et exerce un certain contrôle.²⁴⁶

Dans «l'Inconnue de la Seine», l'irréalité de la situation est évidente dès l'incipit du conte, puisque nous sommes, d'immédiat, installés dans la pensée même d'une jeune noyée. Nous entrons donc de plein pied dans l'étrange, le méconnu, sans aucun avis, sans aucune explication préalable.

Dans «Les boîtes du ciel», aucun doute n'est possible, nous sommes lancés dans le surnaturel sans aucun préavis :

Les Ombres des anciens habitants de la Terre se trouvaient réunies dans un large espace céleste ; elles marchaient dans l'air comme des vivants l'eussent fait sur terre. (p. 59)

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁴⁵ Cf. *EHM*, p.10.

²⁴⁶ *Supervielle, la rêverie et le chant dans «Gravitations»*, Paris, Nizet, 1981, p. 89.

Or, dès que le lecteur a pris contact avec l'irréel, c'est-à-dire, avec la mort, un décor familier, un événement banal viennent baliser le rêve et le concilier avec le réel. Par conséquent, les contes de Supervielle sont en constant équilibre entre le réel et l'imaginaire ; le monde extérieur et le monde intérieur sont indivisiblement placés dans ces récits, bannissant frontières, limites et ruptures intempestives. Le lecteur est donc poussé à accepter les miracles qui se produisent, sans qu'aucune explication ne soit donnée de la part du narrateur :

De quoi vivait-elle ? De la pêche ? Nous ne le pensons pas. Elle trouvait des aliments sans l'armoire et le garde-manger de la cuisine, et même de la viande tous les deux ou trois jours. Il y avait aussi pour elle des pommes de terre, quelques autres légumes, des œufs de temps en temps.

Les provisions naissaient spontanément dans les armoires. Et quand l'enfant prenait de la confiture dans un pot, il n'en demeurait pas moins intact, comme si les choses avaient été ainsi un jour et qu'elles dussent en rester là éternellement. (p. 10)

Le narrateur tient un discours logique et cohérent, de sorte que le miracle paraît, finalement, naturel et vraisemblable. Comme nous le dit Ricardo Paseyro, «Supervielle brûlait de faire sauter les verrous du visible, du palpable, du concret»²⁴⁷, c'est pourquoi il recourt à ce qu'il garde encore de l'enfance pour écrire des histoires : la capacité de rêver. Il éprouve du plaisir à écrire en ménageant, lucidement, la puissance du rêve et la force de la réalité, à créer le lieu de rencontre, le terrain d'entente où toutes deux s'harmonisent. De cet échange fécond entre le visible et l'invisible naît une réalité autre où l'homme et le monde se trouvent transfigurés :

Elle conservait aussi, dans une armoire, un album de photographies. L'une d'elles représentait une enfant qui ressemblait beaucoup à la fillette de l'Océan, et souvent celle-ci la contemplait avec l'humilité : c'était toujours l'image qui lui paraissait avoir raison, être dans le vrai (...)

Dans une autre photographie, la petite fille se montrait entre un homme revêtu d'un costume de matelot et une femme osseuse et endimanchée. L'enfant de la haute mer, qui n'avait jamais vu d'homme ni de femme, s'était longtemps demandé ce que voulaient ces gens, et même au plus fort de la nuit, quand la lucidité vous arrive parfois tout d'un coup, avec la violence de la foudre. (pp. 12-13)

²⁴⁷ Jules Supervielle : *Le forçat volontaire*, Monaco, Du Rocher, 2002 (1987), p. 115.

Dans ce jeu du miroir et de son reflet, nous découvrons que la réalité se retrouve projetée dans le rêve mais transformée par l'âme ; par conséquent, le raisonnement du lecteur se trouve ébranlé par cette transgression subversive de l'ordre naturel des choses. Mais, tout en même temps, le surgissement de ce petit détail concret et familier – l'album de photographies – permet de maintenir le contact avec le réel et de faciliter l'équilibre tant recherché entre le rêve et la réalité. L'auteur a le soin de placer des éléments banals au sein même de l'irréel pour tranquilliser le lecteur, pour que ce dernier puisse découvrir des points de repères, des points d'attache qui permettront son adhésion.

Dans «Les boiteux du ciel», l'auteur joue amplement avec l'humour pour provoquer l'adhésion du lecteur et pour le faire participer à ce monde insolite : «Après son arrivée là-haut, Charles Delsol s'était mis à poursuivre ses études à la bibliothèque de la Sorbonne, projetée dans le ciel» (p. 67). Toutefois, la vie céleste n'est qu'un simulacre de la vie terrestre, elle n'est pas consistante ; ainsi, et à la ressemblance des mortes-vivantes des deux autres contes, les Ombres veulent, elles aussi, atteindre un autre état, c'est-à-dire, «Mourir enfin tout à fait»²⁴⁸. Ne pouvant rien saisir – tout étant abstraction, hallucination, silence – celles-ci désirent les choses les plus banales, pourvu qu'elles soient palpables : «Avoir à soi un bout d'ongle, un cheveu, un croûton de pain, n'importe quoi, mais qui fût consistant» (p. 63). Ces âmes souffrent d'avoir perdu la consistance même de leurs corps, mais dès qu'elles s'humanisent, par l'émotion, par la sensibilité, elles éprouvent un bien-être qui annule leur inconsistance :

Et une sorte de bien être lui montait dans ce qui avait été ses mains. Le corps de Charles Delsol était encore gris, mais d'un gris luisant et presque lumineux, d'un gris rosé et pour ainsi dire rusé. Et il lui sembla que des mains lui naissaient, mais il se hâta de cacher sous ses vêtements d'ombre ces deux choses inquiétantes qui voulaient absolument avoir cinq doigts chacune. (p. 68)

L'auteur place donc ses personnages dans l'irréel, dans le surnaturel, mais il veille à ce que l'immatériel devienne matériel, le fantomatique vivant, afin de fuir l'évasion pure. Pour éviter l'incohérence et, ainsi, capter le lecteur, il bannit la frontière du plausible et de l'incroyable et crée un univers double, où irréel et réel s'interpénètrent, où le rêve se trouve envahi par la réalité quotidienne.

²⁴⁸ Cf. «L'Inconnue de la Seine», p. 54.

Mais le poète-contiste fait également intervenir une autre subtilité esthétique, afin de faire partager cet état intermédiaire dans lequel il se trouve : il choisit des détails chargés de souvenirs, d'émotions, pour produire «des effets de choc et d'humanisation»²⁴⁹ chez le lecteur. Ainsi, «la boîte en bois blanc»²⁵⁰, la robe²⁵¹ et la photo²⁵² sont-ils des objets issus de la réalité objective, de la vie antérieure, porteurs d'informations terrestres, d'émotions qui, comme le dit la jeune noyée, semblent la protéger «contre tout ce qu'[elle] ne [comprend] pas encore» (p. 53). Entre la vie et la mort, les personnages s'accrochent au matériel, au connu, à ce qui leur paraît encore «être dans le vrai», puisque ce sont ces fragments de la vie, ces marques d'affection, qui éveillent en eux le désespoir de la solitude. Tout contact avec la réalité est néfaste aux personnages supervieilliens, dans la mesure où «Ces fragments de la vie, sans la vie»²⁵³ les font sombrer dans la tristesse ; la fillette de «L'enfant de la haute mer» essaie d'établir contact avec la réalité :

Et l'histoire, la géographie, les pays, les grands hommes, les montagnes, les fleuves et les frontières, comment s'expliquer tout cela pour qui n'a que la rue vide d'une petite ville, au plus solitaire de l'Océan. Mais l'Océan même, celui qu'elle voyait sur les cartes, elle ne savait pas se trouver dessus, bien qu'elle l'eût pensé un jour, une seconde. Mais elle avait chassé l'idée comme folle et dangereuse (p. 13).

Mais le tragique prend progressivement place au sein de la diégèse. La figure de la fillette s'humanise et le désespoir devient insurmontable : malheureuse dans ce monde *là-bas*, elle songe au monde de l'*ici* :

- Si j'avais seulement un peu de neige des hautes montagnes la journée passerait plus vite.
- Ecume, écume autour de moi, ne finiras-tu pas par devenir quelque chose de dur.
- Pour faire une ronde il faut au moins être trois.
- C'étaient deux ombres sans tête qui s'en allaient sur la route poussiéreuse.
- La nuit, le jour, le jour, la nuit, les nuages et les poissons volants. (p. 14)

²⁴⁹ Claude Roy, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁰ Du conte «Les boiteux du ciel».

²⁵¹ Du conte «L'inconnue de la Seine».

²⁵² Du conte «L'enfant de la haute mer».

²⁵³ Cf. «L'Inconnue de la Seine», p. 52.

Selon Ricardo Paseyro, «L'irréelle existence réelle de l'enfant de la haute mer est une vue de l'esprit»²⁵⁴, une illusion dont l'effervescence a fait dépasser ses limites et qui déborde dans la vie réelle :

Le temps ne passait pas sur la ville flottante : l'enfant avait toujours douze ans. (...) Un jour, lasse de ressembler avec ses nattes et son front très dégagé à la photographie qu'elle regardait dans son album, elle s'irrita contre elle-même et son portrait, et répandit violemment ses cheveux sur ses épaules, espérant que son âge en serait bouleversé. (p. 15)

L'enfant mène sa triste vie éternelle en songeant à la terre, mais arrive le moment de la révolte, où l'âme cherche à se séparer du corps et à transformer son état de morte. Or, tout reste immuable, puisque dans le royaume des ombres, même la réalité est illusoire. Fantôme, elle ne peut donc s'appréhender le réel :

Un autre jour il y eut comme une distraction du destin, une fêlure dans sa volonté. Un vrai petit cargo tout fumant, têtue comme un bull-dog et tenant bien la mer quoiqu'il en fût chargé (...) passa dans la rue marine (...)

L'enfant percevant pour la première fois un bruit qui lui venait des hommes, se précipita à la fenêtre et cria de toutes ses forces : «Au secours !»

Et elle lança son tablier d'écolier dans la direction du navire.

L'homme de barre ne tourna même pas la tête. (p. 16)

La petite fille appartient, désormais, au monde de l'invisible et du silence, c'est pourquoi elle ne parvient à saisir le palpable, le concret. Condamnée à la vie éternelle, elle ne peut établir aucun contact avec la terre et les hommes et, par conséquent, aucune issue ne lui est plus possible.

Nous sommes dans le rêve et le narrateur va se charger de nous transporter dans la réalité par des analogies entre le monde de l'*au-delà* et le monde de l'*ici-bas* :

Marins qui rêvez en haute mer, les coudes appuyés sur la lisse, craignez de penser longtemps dans le noir de la nuit à un visage aimé. Vous risqueriez de donner naissance, dans des lieux essentiellement désertiques, à un être doué de toute la sensibilité humaine et qui ne peut pas vivre ni mourir, ni aimer, et souffre pourtant comme s'il vivait, aimait et se trouvait toujours sur le point de mourir, un être infiniment déshérité dans les

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 175.

solitudes aquatiques, comme cette enfant de l'Océan, née un jour du cerveau de Charles Liévens, de Steenvoorde, matelot de pont du quatre-mâts *Le Hardi*, qui avait perdu sa fille âgée de douze ans, pendant un de ses voyages et, une nuit, par 55 degrés de latitude Nord et 35 de longitude Ouest, pensa longuement à elle, avec une force terrible, pour le grand malheur de cette enfant. (p. 18)

Le narrateur clôt ce conte avec une interpellation, afin de nous faire prendre conscience du pouvoir de l'imagination, de la force de l'esprit sur la matière, et de nous alerter sur sa puissance transfiguratrice. Nous nous sommes laissée abandonner au charme, envoûter par la magie et transporter dans un monde inconnu, où le réel avait, néanmoins, place. Ainsi, lorsque nous découvrons que cette hallucination, que nous avons partagée de bon gré avec le narrateur, est empreinte de souvenirs et d'émotions, notre perception se trouve altérée et nous assumons cet état de permanence entre deux mondes. Or, dans les deux autres contes supra cités, les héros s'abandonnent définitivement à la vraie mort, préférant continuer à rêver indéfiniment. Cet état intermédiaire, décrit par l'auteur, est symboliquement celui du passage de l'enfance à l'état adulte, de la fillette à la femme. La naissance de la femme voit disparaître l'enfant, le plein jour de la conscience fait mourir l'imagination et surgir la souffrance, mais l'auteur opte également de rendre l'enfance éternelle et de la faire vivre au sein même de la femme ; il est vrai qu'il est possible de continuer dans cet état intermédiaire où toutes deux se touchent, se côtoient pour créer un monde nouveau, entre rêve et réalité.

Mais si, dans ces trois contes, Supervielle nous offre des récits dont la tonalité merveilleuse se trouve «acclimatée» par l'humanisation des êtres surnaturels, d'autres commencent, au contraire, de façon réaliste et placent le lecteur dans le connu ; mais, bien rapidement, le surnaturel s'installe au sein de la diégèse et crée un univers ambigu. «La jeune fille à la voix de violon», «Rani», «La suite d'une course» et «La piste et la mare», usent, d'abord, d'effets de réel et installent le lecteur dans un monde connu peuplé d'êtres ordinaires :

Les premiers abois des chiens viennent loger dans l'oreille du Turc. Jusque là, pendant des heures, il n'avait été un homme que pour le vent de la pampa, et encore un drôle d'homme puisqu'il allait à pied dans un pays où chacun s'avance à cheval. Juan Pecho et les enfants l'ont vu. On lui donne une patrie, des sentiments, un caractère.

C'est le vendeur de pacotille de qui l'on aime déjà les boîtes. Hommes, femmes, enfants, dans le monde entier, aiment les boîtes. C'est un besoin de la planète ; un des lieux où se forme, se cache et ruse la destinée.

L'occasion semble trop bonne à Juan Pecho qui se lève et monte sur son cheval toujours sellé près de lui, non par crainte de faire attendre l'avenir, mais jamais il n'a fait à pied quinze pas de suite. (p. 99)

Le récit, commençant de façon réaliste, use souvent d'un lexique espagnol et nous place dans un cadre uruguayen, où nous sont révélés les mœurs et le statut de chacun des personnages : le Turc est un marchand ambulant et Juan Pecho est le propriétaire d'un rancho. Ainsi, lorsque surgit le meurtre du Turc par Juan Pecho, il semblerait que nous soyons beaucoup plus dans un récit policier que dans un récit réaliste magique :

Le créole se demande s'il ne va pas chasser le marchand, mais il lui faudrait donner des raisons ou, tout au moins, assembler des paroles... Il juge plus commode de faire un pas en arrière et de planter son couteau dans la nuque qui se trouve devant lui.

Le turc tombe la tête en avant, les bras allongés comme pour ne pas se faire mal en s'effondrant tout d'un coup dans la mort. (p. 104)

Après avoir ancré son récit dans le réel, le surnaturel surgit par un glissement de mots, que seul le lecteur attentif parvient à déchiffrer : «Un chien entre, esprit de la nuit, chargé d'une mission ; il hume le corps, constate le décès et sort, écrasant son ombre» (p. 104). Supervielle introduit, désormais, son lecteur dans un monde insolite, qui maintient en suspense par son caractère tout à la fois familier et étrange²⁵⁵, et où le moindre des gestes, la moindre des attitudes peuvent être révélateurs.

Le lecteur renonce à vouloir découvrir *la* vérité et se laisse guider par les tâtonnements de l'auteur, confiant que ce cheminement le conduira à *une* vérité beaucoup plus profonde et intime. Paul Olivier nous explique, ainsi, la stratégie narrative de Supervielle :

²⁵⁵ Dans son Avant-propos à son oeuvre *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli»*, Sabine Dewulf nous dit que la pampa, par sa spécificité géographique, est un lieu «d'incertitude» qui a nourri l'imaginaire de Supervielle et qu'elle se trouve toujours liée à la mort (t. I : *Le renoncement au savoir*, Paris, L'Harmattan, 2000). Supervielle tient de son enfance cet émerveillement pour le désert uruguayen : «Nous faisions nous-même de la réalité, et ensuite nous touchions cette réalité grande, belle, vivante. Nous prenions connaissance du volume, du poids, de la consistance. Leçon de choses, de choses. C'est dans la campagne uruguayenne que j'eus pour la première fois l'impression de toucher les choses du monde, et de courir derrière elles» (*Boire à la source*, Paris, Gallimard, 1951, p. 56).

Il introduit ses lecteurs dans un monde insolite, c'est-à-dire tout à la fois étrange et familier ; monde dans lequel les êtres ordinaires deviennent soudain inconnus et s'entourent de mystères comme s'ils faisaient signe vers un au-delà de toute présence, (...) comme si passait dans le monde une onde invisible que tout peut réveiller ou abolir ; (...) Monde étrange, encore que fantastique et mystérieux, car l'étrange n'est peut être rien d'autre que le glissement lent et régulier de la surface des choses familières vers on ne sait quelle profondeur.²⁵⁶

Le poète-contiste transforme les êtres et le monde pour dépasser, selon Sabine Dewulf, «l'apparente clarté du puits de vérité» et «descendre jusqu'en des régions plus obscures, où se manifestait tout en se dissimulant la profondeur d'un univers unique, le monde d'un être individuel»²⁵⁷. Une relation d'humilité doit s'établir entre le lecteur et son auteur pour que se vainquent les barrières conceptuelles et que s'atteigne une nouvelle dimension. Le décryptage ne sera donc fécond que si, lors de la lecture, un autre monde émerge de la superficie du texte :

Une longue courroie de cuir attachée au cou du Turc et voici Pecho à cheval, traversant la nuit pudique qui s'écarte sur son passage. Il va jeter le corps dans une mare toute proche. Deux canards sauvages s'envolent vers la Croix du Sud.

Il n'a pas oublié la pierre autour du cou attachée. Juan Pecho rentre dans le rancho. Du sommeil, où il plonge aussitôt, ne le font sortir qu'à l'aurore les oiseaux picorant son dernier cauchemar.

Glacé comme s'il avait dormi au fond de l'eau, il regarde le soleil se lever sur la mare et veut se convaincre que le Turc s'y est noyé. (p. 105)

Sous un discours cohérent se dissimule un monde surprenant, mystérieux que le lecteur perçoit par l'intuition et la sensibilité : le détachement du narrateur est conjugué avec des images insolites – la personnification de la nuit, la symbolique des oiseaux, la comparaison – et crée une atmosphère étrange. Il semble que nous soyons dans un lieu, maintenant, indéfinissable, puisque les frontières entre la réalité et la rêverie sont devenues floues. Ainsi, par des analogies entre le monde extérieur et le monde intérieur, l'auteur nous prépare à la surprise du dénouement : «Et lorsque le commissaire eut demandé au créole si personne n'avait vu commettre le crime, il se souvint tout d'un coup : - Si, Señor,

²⁵⁶ «Lecture de Supervielle : le poète et son double», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, p. 90.

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 19.

un chien» (p. 107). Nous avons glissé vers l'indéfinissable, vers le méconnaissable, vers la matérialisation de l'âme, alors que s'effectuait la déréalisation du monde, mais c'est précisément par ce mystère poétique que Supervielle atteint la magique plénitude de son récit. Sabine Dewulf a compris le dilemme intérieur qui a conduit à la connaissance poétique de l'écrivain :

Cette démarche peu assurée se réalise dans l'obscurité. Sous la faible lueur qui guide l'écriture, les repères se brouillent, la signification dont le langage institué gratifie le monde se fait opaque : l'image récurrente du *voile* vient cristalliser cette nécessité, pour le sujet écrivain, de se *séparer* de la fallacieuse transparence dans laquelle nous baignons confortablement par défaut d'attention au mystère de l'univers qui nous entoure.²⁵⁸

Mais cette citation pourrait tout autant être adressée à Marcel Aymé, puisque nous retrouvons également chez ce dernier un ton humoristique qui déréalise l'univers et ceux qui y habitent. Dans le recueil de nouvelles *Le Passe-muraille*, deux univers se trouvent face à face, tout à la fois parallèles et étrangers l'un à l'autre, mais somme toute unis par le comique.

Les nouvelles de Marcel Aymé affichent clairement le grand critère du réalisme magique : la co-présence de deux mondes antinomiques, celui de la réalité et celui du surnaturel, forme un univers diégétique, dans son principe, absurde, puisque injustifiable empiriquement, mais chacun d'entre eux étant internement cohérent, le déchiffrement de ce monde indivisible devient possible grâce à la résolution de l'antinomie par le narrateur. La combinaison se faisant par le biais du comique, le scepticisme initial du lecteur s'estompe au fur et à mesure que le narrateur produit le rire.

Contrairement aux autres nouvelles, «La carte» assume une structure différente, puisque les différentes notations, clairement datées, la rapprochent du journal. Le sous-titre en exergue – «*Extraits du journal de Jules Flegmon*» – avait déjà voulu faire effet de réel, mais la précision des dates – entre le 10 février et le 6 juillet – et les allusions présentes au long du récit – à la restriction, aux juifs, aux tickets attenants, au marché noir, etc. – constituent d'autres repères référentiels importants pour le réalisme ayméen. Alain Julliard considère que ces indications socio-historiques «connotent sans ambiguïté la période de

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 31.

l'occupation allemande et du régime de Vichy : le décodage était bien entendu immédiat par le lecteur de 1943 et il demeure facile un demi-siècle après – en dépit d'une inévitable perte d'information»²⁵⁹. En somme, Marcel Aymé reprend une période historique qui est, clairement, celle de la Deuxième Guerre Mondiale, et s'acharne à en respecter les faits :

Nous étions là, distribués en une double file, environ deux milliers de malheureux dévoués à l'appétit des masses laborieuses. Et ce n'était qu'une première fournée. La proportion des vieillards m'a paru être de la moitié. Il y avait de jolies femmes aux visages tout alanguis de tristesse et qui semblaient soupirer : *Je ne veux pas mourir encore*. (...) Dans l'ensemble, la foule était irritée et houleuse. Les nombreux agents commis au service d'ordre nous traitaient avec beaucoup de mépris, nous considérant évidemment comme un rebut d'humanité. (p. 62)

La critique de l'auteur se révèle, par ailleurs, bien souvent, à travers les commentaires du narrateur homodiégétique, et est garante d'authenticité :

Dans les files d'attente, j'ai reconnu, non sans émotion, et, je dois l'avouer, avec un secret contentement, des camarades de Montmartre, écrivains et artistes : Céline, Gen Paul, Dagnès, Fauchois, Soupault, Tintin, d'Esparbès et d'autres. Céline était dans un jour sombre. Il disait que c'était encore une manœuvre des Juifs, mais je crois que sur ce point précis, sa mauvaise humeur l'égarait. (p. 62)

Cette allusion à l'antisémitisme de l'écrivain Céline, marquée par une certaine raillerie, ne passe aucunement inaperçue au lecteur instruit d'aujourd'hui et accentue le réalisme du témoignage du personnage.

Deux autres indications ont été scrupuleusement choisies pour délimiter le récit dans le temps : celle du titre de journal que lit le narrateur – «M. Churchill se rendrait à New York (...)» (p. 76) – et surtout le voyage d'Elisa pour «trois semaines en zone occupée» (p. 77). Nous arrivons, donc, facilement à situer l'action entre le 22 juin 1940, date où la ligne de démarcation fut instituée, et le 10 novembre 1942, date où cette même ligne fut franchie par les Allemands et où toute la France fut désormais occupée. Mais Alain Julliard insiste sur le fait que les événements narrés se déroulent très certainement «dans le second

²⁵⁹ *Le Passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 36.

semestre de 1942», puisque ce fut le moment où «le marché noir prit son véritable essor»²⁶⁰.

Par ailleurs, et comme nous avons déjà pu le constater, le narrateur situe également les faits à Paris, et plus précisément à Montmartre. Jules Flegmon nous dit : avoir déjeuné avec son ami Malleffroi, «conseiller à la Préfecture de la Seine» (p. 59) ; avoir fait «Trois heures de queue à la mairie du dix-huitième arrondissement» et y avoir «rencontré des camarades de Montmartre» (p. 62) ; avoir «Rencontré Malleffroi dans le métro» qui lui parla de la «meilleure mine» (p. 69) des Parisiens ; avoir été surpris par la *mort provisoire* lorsqu'il revenait sur Paris après un voyage en Normandie²⁶¹. Toutes ces précisions spatiales sont intéressantes, dans la mesure où elles semblent également participer au réalisme de la diégèse. Ces éléments réalistes sont répandus dans tout le discours du narrateur et nous pourrions avoir affaire à une simple fictionnalisation d'une vérité historique, si l'auteur ne s'était immiscé dans le discours du narrateur pour porter un jugement, manifestement ironique, sur celle-ci.

N'oublions pas que l'auteur a construit sa nouvelle sur un parallélisme – dont l'intention sarcastique parvient à gérer une atmosphère étrange – entre les cartes, réelles, de rationnement et les cartes, imaginaires, de temps. Ce parallélisme, tout autant absurde, dérisoire que comique, joint le réel et l'imaginaire, le vrai et l'improbable, l'historique et le fantasque et place le lecteur dans un cadre diégétique où il se perd et se retrouve tout à la fois. Les deux mondes antinomiques se partagent la diégèse naturellement, sans que l'un d'eux cherche à dominer l'autre :

Evidemment, il n'est pas question de mettre à mort les inutiles. On rognera simplement sur leur temps de vie. Maleffroi m'a expliqué qu'ils auraient droit à tant de jours d'existence par mois, selon leur degré d'inutilité. Il paraît que les cartes de temps sont déjà imprimées. J'ai trouvé cette idée aussi heureuse que poétique. (p. 60)

La cruauté des faits se trouve atténuée par l'humour que l'auteur a su imprimer au discours du narrateur, et par l'acceptation passive, sinon même effusive, de cette initiative de la part de ce dernier. Comme lectrice, nous acceptons l'étrange, nous assumons l'insolite comme faisant partie du réel, puisque nous nous sommes laissée envoûter par la

²⁶⁰ *Ibid*, p. 38.

²⁶¹ Cf. pp. 73-74.

naturalité du discours de Jules Flegmon. Une certaine connivence s'est instituée entre l'auteur et son lecteur, de sorte que ce dernier se laisse aller à la magie de la narration et participe même de l'indignation du personnage :

C'est une infamie ! Un déni de justice ! Un monstrueux assassinat ! Le décret vient de paraître dans les journaux et voilà-t-il pas que parmi «les consommateurs dont l'entretien n'est compensé par aucune contrepartie réelle», figurent les artistes et les écrivains ! (...) Car enfin, l'utilité des écrivains n'est pas à démontrer, surtout la mienne, je peux le dire en toute modestie. Or, je n'aurai droit qu'à quinze jours d'existence par mois. (p. 60)

Voilà comment donc une situation réelle se trouve, manifestement, poussée jusqu'à l'absurde et comment un auteur se rie de la réalité elle-même²⁶². Connaissant le modèle des cartes de rationnement, le lecteur est néanmoins poussé à partager l'ironie du narrateur et à, ainsi, entrer dans le surnaturel. Mais, comme nous le dit Charles W. Scheel, «il est important de noter que cette ironie est possible grâce à la co-présence des univers antinomiques du féérique et du réalisme, que le narrateur accepte sans sourciller»²⁶³. De fait, le narrateur avait très naturellement accepté le décret qui promulguait «la mise à mort des consommateurs improductifs» (p. 59), or il se révolte dès que son statut d'écrivain est mis directement en cause : il n'aura droit qu'«à quinze jours d'existence par mois» (p. 60). Il s'indignera, d'ailleurs, devant ceux qui ne seront pas touchés par le décret, finissant même par émettre un jugement réaliste : «On ne flétrira jamais assez cruellement l'égoïsme des humains» (p. 62).

Par la suite, le journal de Jules Flegmon s'installe dans une description caricaturale de la réalité de la guerre, où des détails furtifs, mais somme toute de grande importance pour la cohabitation passive entre les deux mondes, font poindre le surnaturel :

Les professionnelles de l'amour étaient nombreuses. Le décret les a durement touchées en réduisant leur temps de vie à sept jours par mois. Devant moi, l'une d'elles se

²⁶² Marcel Aymé n'a pas aimé l'adaptation cinématographique de sa nouvelle «Le Passe-muraille» par Jean Boyer, parce que, selon lui, elle déforma la portée littéraire de son œuvre en en faisant une «grosse guignolade» qui conduisit à une fin nettement moins noire que dans l'œuvre originale. (Cf. la lettre que Marcel Aymé adressa à Claude Autant-Lara, le 8 mars 1956, que Michel Lécureur a, en partie, reproduite dans sa biographie *Marcel Aymé : Un honnête homme*, Paris, Les Belles Lettres / Arachimbaud, 1997, p. 311).

²⁶³ *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994, p. 167.

plaignait d'être condamnée pour toujours à sa condition de fille publique. En sept jours, affirmait-elle, les hommes n'ont pas le temps de s'attacher. En effet, au terme du décret, il est alloué aux Juifs, sans distinction d'âge, de sexe, ni d'activité, une demi-journée d'existence par mois. Dans l'ensemble, la foule était irritée et houleuse. (p. 62)

L'opposition entre les deux mondes se trouve atténuée par le biais de l'humour et de l'ironie au sein des récits de Marcel Aymé, et le lecteur adhère facilement aux règles du jeu de ce dernier : il a compris que l'auteur continuera à jouer avec l'opposition entre le réel et l'irréel tant qu'il lui plaira, dans la mesure où l'événement surnaturel initial évolue progressivement vers l'absurde, alors que l'intrigue est, elle, installée dans un cadre réaliste :

Il [Maleffroi] m'a expliqué que le décret de réduction commençait à porter ses fruits. Les gens riches se trouvant très atteints, le marché noir a perdu d'importants débouchés et ses prix ont déjà baissé très sensiblement. En haut lieu, on espère en avoir bientôt fini avec cette plaie. (p. 69)

Rien, dans cet extrait, ne semble découler du surnaturel, puisque l'attitude du narrateur se maintient imperturbablement «objective». Le phénomène surnaturel, «le décret de réduction», est marié à un phénomène réel – «le marché noir» – dans un discours plausible, de manière à résoudre l'antinomie. Ainsi, les réalités ambiantes ayant donné confiance au lecteur, il côtoie le surnaturel avec la même familiarité qu'il côtoie le réel²⁶⁴ ; bien que la nature des événements et ton de la narration change au fur et à mesure que se développe le récit, le lecteur plonge dans le surnaturel surtout par l'entremise de la litote : «il sombrera dans le non-être et y demeurera vingt-cinq jours» ; «Elle m'a conté comment il s'était évanoui dans le néant» ; «Au moment du passage...» ; «le temps de son absence»²⁶⁵. Désormais, l'auteur semble vouloir se déjouer de la vraisemblance ; ainsi, dès qu'il sent son lecteur confiant, il abolit la litote pour naturaliser le surnaturel :

16 avril. – Je meurs ce soir. Aucune appréhension.

²⁶⁴ Yves-Alain Favre estime que, dans «La carte», «Les précisions arriment le récit sur le monde concret et nous amènent à accepter la suite comme toute naturelle» et que «Ce souci de maintenir la crédibilité se poursuit durant tout le récit» pour maintenir les amarres avec le réel et ne pas sombrer dans l'imagination pure (cf. La Préface à l'œuvre Marcel Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1989, p. XXIII).

²⁶⁵ Cf. pp. 64-70.

1^{er} mai. – Cette nuit, en revenant à la vie, j'ai eu une surprise. La mort relative (c'est l'expression à la mode) m'avait saisi debout et mes vêtements s'étant affaissés sur le tapis, je me suis retrouvé tout nu. (p. 70)

La veine humoristique ayméenne atténue l'effet d'étrangeté de la situation et aide à ce que l'invraisemblance soit assimilée au même stade que la vraisemblance. Cet humour facilite donc le passage d'un monde à l'autre ; il séduit le lecteur de manière à contrôler sa réaction face à l'effet de surprise et à obtenir son adhésion et sa participation.

De même, lorsque, en plein surnaturel, les propos de Jules Flegmon acquièrent une dimension critique, ils deviennent d'une loyauté réaliste surprenante :

Au cours de ma dernière tranche d'existence, j'avais eu le sentiment d'une opposition naissante entre les vivants à part entière et les autres. Il semble qu'elle s'accuse de plus en plus et on ne saurait, en tout cas, douter qu'elle existe. C'est d'abord une jalousie réciproque. Cette jalousie s'explique aisément chez les gens pourvus d'une carte de temps. On ne s'étonnera même pas qu'elle se double d'une solide rancune à l'égard des privilégiés. Pour ceux-ci, j'ai à chaque instant l'occasion de m'en rendre compte, ils nous envient secrètement d'être les héros du mystère et de l'inconnu, d'autant que cette barrière du néant qui nous sépare leur est plus sensible qu'à nous-mêmes qui n'en avons pas la perception. (pp. 70-71)

Ce commentaire du narrateur laisse pressentir la morale ayméenne – fondée sur une connaissance parfaitement lucide de la nature humaine – et révèle son profond désagrément quant à la dégénérescence des valeurs qui alimentent les relations entre les hommes. Nous pouvons, également, y distinguer une critique littéraire sous-jacente, dans la mesure où nous pouvons en dégager une intrusion auctoriale, lorsque le *je* du narrateur souligne la jalousie de ceux qui lui envient le pouvoir d'atteindre le mystère des choses. «Aymé porte un regard lucide sur l'humanité et s'amuse du comportement souvent incohérent des hommes», nous dit une fois de plus Yves-Alain Favre²⁶⁶, aussi décide-t-il de recourir à l'imaginaire pour dire franchement le réel.

En d'autres termes, malgré le pouvoir de son imagination, Marcel Aymé réussit à maintenir fermement les rênes de son récit, de manière à porter un jugement clair et objectif sur les hommes et sur la société. C'est pourquoi il contrôle les personnages et les situations, afin de ne pas les laisser se perdre dans la pure irréalité : après avoir attribué un

don particulier à ses personnages²⁶⁷ – comme, par exemple, dans le cas de Dutilleul, de Sabine, –, il les laisse faire leur expérience, parcourir leur chemin, commettre des erreurs, puisque «ce talent particulier mis à part, ils sont restés des hommes qui se heurtent au monde tout en se réfugiant dans la logique qui leur est familière, afin d'échapper à l'absurde»²⁶⁸. Il leur enlève donc leur pouvoir surnaturel dès qu'ils en ont abusé et les fait mourir. De même, dans «La carte», la dernière phrase du journal rétablit l'ordre normal de la vie : le trafic des cartes de temps ayant déclenché «une anomalie dans le déroulement du temps» (p. 77), un décret vient en supprimer leur usage. Marcel Aymé donne, ainsi, à ses récits un tour prudent : après avoir mis le réel à l'épreuve, après s'être questionné sur les limites du possible, il rétablit l'ordre normal des êtres et des situations.

L'auteur intervient auprès de ses personnages et, comme nous l'explique Jean-Louis Dumont, «supprime la barrière entre la réalité où l'écrivain est une créature et le monde du Verbe où il est créateur. Il prétend donc créer par le Verbe une qualité de vie égale à celle du réel»²⁶⁹. Les frontières entre le monde réel et le monde créé par l'écrivain se volatilisent et les personnages sautent d'un monde à l'autre selon la liberté du créateur, mais il ne lui est pas possible de modifier leur destinée à son gré : soit il laisse une part de mystère à celle-ci pour la rendre énigmatique, comme dans «Le Passe-muraille» :

Dutilleul était comme figé à l'intérieur de la muraille. Il y est encore à présent, incorporé à la pierre. Les noctambules qui descendent la rue Norvins à l'heure où la rumeur de Paris s'est apaisée, entendent une voix assourdie qui semble venir d'outre-tombe et qu'ils prennent pour la plainte du vent sifflant aux carrefours de la Butte. C'est Garou-Garou Dutilleul qui lamente la fin de sa glorieuse carrière et le regret des amours trop brèves. (p. 19)

mais la nouvelle se clôt sur une ambiguïté, puisque l'écrivain fait intervenir un être réel – le peintre Gen Paul – pour garantir l'authenticité de la narration :

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. XXXI.

²⁶⁷ Jules Supervielle, dans *L'Enfant de la haute mer*, a, lui aussi, donné un don à un de ses personnages : «une jeune fille comme une autre» découvre qu'elle a une voix de violon, mais un amour manqué lui fait perdre cette qualité exceptionnelle (pp. 81-84).

²⁶⁸ Jean-Louis Dumont, *Marcel Aymé : Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Les Nouvelles Editions Debresse, 1967, p. 147.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 330.

Certaines nuit d'hiver, il arrive que le peintre Gen Paul, décrochant sa guitare, s'aventure dans la solitude sonore de la rue Norvins pour consoler d'une chanson le pauvre prisonnier, et les notes, envolées de ses doigts engourdis, pénètrent au cœur de la pierre des gouttes de clair de lune. (p. 19)

soit le créateur termine abruptement, annule tout équivoque et replace ses personnages dans le réel, comme, par exemple, dans «Le perceuteur d'épouses» :

Le surlendemain de ce jour mémorable, on apprenait que Gauthier-Lenoir était promu perceuteur de première classe. A mots couverts, le ministre des Contributions parlait d'un vaste projet qui eût été une innovation complète en matière de fiscalité. Mais la guerre est arrivée. (p. 154)

Voyons également comment dans la nouvelle, «En attendant», où le réalisme et la vraisemblance semblent prendre le dessus sur la fantaisie²⁷⁰ – sans doute est-ce celle où le réalisme magique est le moins présent –, l'esprit ludique de l'écrivain surgit pour distordre le réel et créer l'impossible : alors que l'encadrement est réel – pendant la seconde guerre, quatorze personnes se trouvent dans une file d'attente, devant une épicerie, pour le ravitaillement de denrées alimentaires²⁷¹ – et que toutes sont présentées au lecteur par un long monologue²⁷² qui prime par le réalisme de situation, la confidence d'une jeune fille de seize ans surprend par son mystère :

Sur le pont Caulaincourt j'étais déjà un peu ivre, les garçons chantaient dans ma tête. Je me rappelle un mois de juin, sur le pont, c'était grand soleil, les morts du cimetière sentaient les fleurs des prés comme jamais depuis, les garçons marchaient dans les complets de lumière et la vie était si fraîche que j'ai poussé un cri d'élan et que mes pieds ont quitté la terre. C'est Jeanne Couturier, une amie qui m'a retenue par les jambes. Je lui en ai voulu longtemps. (p. 220)

²⁷⁰ Michel Lécureur, dans sa biographie de Marcel Aymé, confirme la réalité de cette nouvelle, «En attendant» : «Deux ans après, en 1943, il avait publié *Le Passe-muraille*, fruit de ses observations depuis le commencement de la guerre, mais aussi de son indignation. L'une des nouvelles de ce recueil, *En attendant*, fut particulièrement appréciée car elle évoquait avec justesse et finesse les souffrances des petites gens dans leur vie quotidienne» (*op. cit.*, p. 239).

²⁷¹ Marcel Aymé vivait à deux pas de la rue Caulaincourt, qu'il cite à plusieurs reprises dans toute son œuvre et, plus particulièrement, dans cette nouvelle où les personnages racontent leurs malheurs dus à l'Occupation, et où l'un d'entre eux ne dit rien d'autre que «- Moi, dit un juif, je suis juif», comme si tout autre explication était vaine.

²⁷² Nous estimons qu'un certain rapprochement peut être établi entre ces monologues ayméens et ceux de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco – bien que le nouveau théâtre soit bien plus prometteur d'avancées

Marcel Aymé joue sur la distorsion des mots pour faire accepter le surnaturel comme naturel – et que le lecteur finit par assumer pour son compte. En somme, le monde fictif créé par l’auteur s’appuie sur des événements réels et l’absurde naît, précisément, de la combinaison insidieuse des deux mondes, du rêve et de la réalité. Le narrateur ayméen participe à la résolution de l’antinomie, dans la mesure où il accepte, lui-même, tout phénomène étrange ou merveilleux comme étant naturel et joue, d’ailleurs, avec, pour le rendre plus dérisoire aux yeux du lecteur. Les deux mondes qui cohabitent, sans se confondre, dans la plupart des récits de ce recueil forment un univers diégétique hallucinant où des personnages cherchent, tout simplement, à montrer l’inadaptation de l’homme à une société cruelle, et à justifier son désir d’évasion. Très justement, Michel Lécureur nous fait comprendre qu’en ajoutant l’insolite, l’extraordinaire²⁷³ au réalisme, en jouant avec le cadre réel et en le transformant dérisoirement, Marcel Aymé cherchait avant tout à s’enfuir de la dure réalité qu’était la guerre. A la fin de la Préface de l’œuvre *Les Chemins et les rues de Marcel Aymé*, Benoît Duteurtre fait un commentaire très intéressant sur l’œuvre littéraire de Marcel Aymé – et que nous avons décidé de citer en conclusion de notre étude sur l’imbrication des deux mondes dans *Le Passe-muraille* :

Dans les dernières années du XX^e siècle, le roman français a révélé son besoin urgent d’échapper à l’enfermement des mots et aux recherches byzantines, pour réapprendre à regarder le monde, ses transformations, ses histoires, ses personnages. (...) Mieux encore, alors que ce nouveau réalisme montre déjà ses limites (comment sortir de notre glauque quotidien postmoderne ?), l’exemple de Marcel Aymé semble nous indiquer l’issue possible. Peu d’auteurs, dans l’histoire romanesque, ont joué si finement avec la réalité prosaïque, pour la conduire au dérapage, ouvrant des passages du réalisme au surréalisme. La littérature s’ouvrira peut-être de nouvelles perspectives en réapprenant à affabuler, à jouer avec le réel, à tirer toutes les conséquences imaginaires d’une époque parcourue par un grain de folie...²⁷⁴

littéraires radicales – puisque la distance critique de chacun d’eux leur fait peindre les comportements humains avec une noirceur où se mêle une certaine naïveté et qui se traduit en dérision.

²⁷³ Michel Lécureur parle, lui, de fantastique, mais, puisque nous estimons que le terme n’est pas approprié, nous avons choisi ceux-ci.

²⁷⁴ Michel Lécureur, *Les Chemins et les rues de Marcel Aymé*, Besançon, Tigibus, 2002, p. 13.

Nous estimons que cette citation de Benoît Duteurtre nous renvoie d'emblée à l'œuvre d'un écrivain qui commença dans la mouvance du surréalisme : Yves Bonnefoy²⁷⁵. De fait, cet écrivain se meut dans un univers artistique «où prédomine l'étrange, où la figure des choses et leur représentation cohérentes sont altérées»²⁷⁶, mais il est tout à la fois épris «pour l'évidence qui illumine certains passages du *Cimetière marin* de Paul Valéry»²⁷⁷. En somme, Yves Bonnefoy se trouve au carrefour d'inspirations artistiques et littéraires différentes, puisque, si, d'une part, il proclame que le rôle de l'écrivain doit être de pervertir le réel, de le surprendre «les armes à la main», d'autre part, la dichotomie réalité/surréalité n'est pas celle du mage surréaliste : André Breton²⁷⁸. L'opposition entre «la réalité conceptualisable et la 'présence' non conceptuelle»²⁷⁹, se résout plus par l'intériorisation du phantasme dans la parole que par l'automatisme verbal, c'est pourquoi il préfère ne pas se «laisser aller au jeu des signifiants ou à un quelconque bouleversement de la langue»²⁸⁰.

La notion qui, de fait, pose problème à Bonnefoy c'est la notion de *présence* et, par conséquent, il va chercher à la clarifier pour se distinguer de l'effervescence idéologique qui l'entoure. Plusieurs auteurs se sont intéressés à cette notion²⁸¹, mais nous avons choisi celle de John E. Jackson pour sa brièveté et sa concision :

La *présence*, c'est le mode sur lequel l'unité de l'être ou du monde se révèle, en deçà ou au-delà de la saisie conceptuelle que le langage peut en faire. La présence, c'est l'évidence de l'Un offerte à une perception ou une intuition qui ne dissocie pas. L'expérience de la présence est donc extérieure au langage, sinon étrangère à lui.²⁸²

²⁷⁵ John E. Jackson, dans son œuvre *A la souche obscure des rêves : La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, considère, d'ailleurs, que la rédaction de *L'Arrière-pays* découla, en grande partie, d'événements intérieurs, mais aussi, et surtout, «du vaste mouvement de renouvellement des idées auquel ont été accolées les épithètes de 'post-structuraliste', de 'déconstructionniste' ou de 'post-moderne'. Mouvement qui heurte de front l'horizon de l'œuvre de Bonnefoy» (Paris, Mercure de France, 1993, p. 59).

²⁷⁶ Daniel Leuwers, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 9.

²⁷⁷ *Ibid.*.

²⁷⁸ Il est, d'ailleurs, important de constater qu'un traité d'Yves Bonnefoy, publié en 1946 dans la revue *La Révolution la nuit*, avait pour nom : *La Nouvelle Objectivité* (terme, sans aucun doute, bien plus apte à traduire son style poétique et, somme toute, romanesque).

²⁷⁹ Daniel Leuwers, *op. cit.*.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 14.

²⁸¹ Cf. à ce propos Gérard Casarian, *Yves Bonnefoy : La poésie, la présence*, Paris, Champ Vallon, 1986 ; Michèle Finck, *Yves Bonnefoy : Le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989 et Jean-Pierre Richard, «Yves Bonnefoy», *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, pp. 207-232.

²⁸² *Op. cit.*.

Selon Michèle Finck, la *présence*, comme «contraire absolu du concept»²⁸³, est indéfinissable, puisqu'elle découle de l'intériorité absolue du poète, et le critique s'inspire d'une magnifique citation de Claudel pour justifier sa position : «C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau».²⁸⁴

Ainsi, dans *L'Arrière-pays*, Yves Bonnefoy évoque-t-il le «vrai lieu», c'est-à-dire, la *présence* faite terre. Le narrateur, à la recherche de ce «vrai lieu», nous dit, dès la première page du roman, la difficulté qu'il a à choisir son chemin et l'angoisse qu'il éprouve lorsqu'il imagine que le chemin qu'il n'a pas pris peut être celui de l'«essence plus haute»²⁸⁵. Or, il sait aussi que ce dernier peut ne pas conduire à un pays autre et que le *là-bas* ne diffère sans doute pas de *l'ici* :

Ce n'est pas mon goût de rêver de couleurs ou de formes inconnues, ni d'un dépassement de la beauté de ce monde. J'aime la terre, ce que je vois me comble, et il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond du ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elles sont si intenses, en des régions, à des heures, ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu. (p. 10)

Mais l'idée de l'autre pays continue à le tenailler et il se sent malheureux dans ce monde-ci, car il n'arrive pas à y atteindre l'autre côté des choses. Il va en faire l'expérience avec l'île de Capraia – qui avait, d'ailleurs, été l'objet de ses rêves –. Ainsi, lorsqu'il se dirige, en bateau, en Italie, il aperçoit un côté de l'île et il en reste stupéfait :

Sa forme – une longue modulation de cimes et de plateaux – me semblait parfaite, et je ne pouvais en détacher mes yeux pour des minutes entières, surtout le soir, depuis qu'elle avait surgi de la brume le second jour du premier été, et tellement plus haut que je n'avais cru que se trouvait l'horizon. (p. 15)

Toutefois, nous surprenons le narrateur à rêver de l'autre côté de l'île, à celui qui correspondrait au «vrai lieu» :

²⁸³ *Op. cit.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Cf. *AP.*, p. 9.

Or, Capraia appartenait à l'Italie, rien ne la reliait à l'île où j'étais moi-même, on disait aussi qu'elle était presque déserte : tout se prêtait donc à ce que ce nom, qui la réduisait à quelques bergers, à leur errance à jamais sur des tables rocheuses au ras du ciel dans le jasmin, l'asphodèle (quelques oliviers et caroubiers dans les creux), lui conférât une qualité d'archétype et en fit, pour ma pensée désirante, le vrai lieu. (p. 16)

C'est donc sa «pensée désirante» qui fait de cette face cachée de l'île le «vrai lieu», puisque, lorsque l'occasion se présente de découvrir cette dernière, il est bouleversé par sa matérialité :

(...) c'est Capraia devant moi, Capraia par son autre bord, celui que je n'avais jamais vu, l'inimaginable ! Dans sa forme changée, ou plutôt annulée par notre proximité (car vraiment nous passions à cent mètres à peine du rivage), l'île avançait, s'ouvrait, se révélait – brève côte, terre de rien, on n'y voyait qu'un petit débarcadère, un chemin qui s'en éloignait, quelques maisons çà et là, une sorte de forteresse sur un à-pic –, allait bientôt disparaître. (pp. 16-17)

Ce «vrai lieu» faisait partie du rêve du narrateur et il devait y continuer. Désormais, ayant été vu, il perd tout secret, il souffre de «finitude», en somme, il appartient à l'*ici-bas*.

Mais le «je» refuse de cesser de rêver à un ailleurs, de cesser de désirer l'arrière-pays, et, ainsi, son désir d'unir monde terrestre et monde rêvé continue inassouvi. Dans sa soif d'absolu, le rêve va toujours au devant de la réalité et transforme la quête en déception. Il lui faut donc suivre une autre logique – qu'il a découverte grâce à une peinture de Piero della Francesca, le *Triomphe de Battista* :

(...) ce peintre, parmi ses autres soucis, a eu celui-ci, qui me hante. Mais j'aime aussi, sous ce signe, les grandes plaines, dont l'horizon est si bas que les arbres et presque les herbes le dérobent. Car alors l'invisible et le proche se confondent, l'ailleurs est partout, le centre à deux pas peut-être ; je suis depuis longtemps sur la voie, il ne s'en faut que d'un tournant avant que j'aperçoive les premiers murs, ou parle aux premières ombres... (p. 18)

«L'ailleurs est partout», il suffit de le découvrir derrière l'apparence. Yves Bonnefoy est prêt de trouver le chemin vers l'absolu, il suffit que se réalise l'*ordalie* de la poésie et du rêve. Le langage issu du rêve possède d'autres lois qui rapprochent la possibilité de la présence : «Ainsi chaque nuit à travers le voile des déformations oniriques le rêve permet-il l'expression de désirs que les barrières de la raison consciente et diurne

censurent»²⁸⁶. Il crée donc une poésie, régie par une autre logique – celle du rêve –, mais où le hasard n'a pas de place : la poésie n'est pas identifiée au «vrai lieu», mais au désir du «vrai lieu» et, par conséquent, elle doit répondre aux exigences de beauté formelle.

L'espérance renaît. Il semblerait que, par la parole poétique, le narrateur soit entré en symbiose avec l'ailleurs. Toutefois, la nostalgie reprend le dessus dès qu'il s'aperçoit qu'il n'a pas atteint l'absolu :

(...) tout de même, que la vraie vie soit là-bas, dans cet ailleurs insituable, cela suffit pour qu'ici prenne l'aspect d'un désert. (p. 21)

L'harmonie n'est-elle donc pas possible ? Le désir du «vrai lieu» ne le pousserait-il pas à transcender l'*ici* ? Yves Bonnefoy ne veut aucunement contester la dialectique, il cherche plutôt à la rendre claire et à faire comprendre qu'elle est le résultat d'un élan intérieur :

(...) c'est à la limite ce monde-ci tout entier qui, aimé d'abord comme une musique et dissous ensuite comme présence, *revient* comme présence seconde, restructurée par de l'inconnu, mais vivante et en rapport plus intérieur avec moi. (p. 30)

Cet arrière-pays, que le narrateur voudrait retrouver, appartient à son passé et, par conséquent, il sait qu'il est «inaccessible», qu'il «n'existe pas», qu'il est devenu une ombre qui hante son esprit. Mais le souvenir d'un récit lu à dix ans, le transporte dans cet ailleurs, et il invite le lecteur à voyager avec lui dans le passé et par le récit *Dans les sables rouges*. Le lecteur se laisse séduire par le mystère quand le narrateur interrompt la narration pour raconter l'histoire d'Alexandra David-Neel qui a vécu «aux confins des sables rouges, et raconté l'aventure qu'elle a eu la chance d'y vivre, dans un petit caravansérail au carrefour de deux pistes» (p. 42). Par cette mise en abyme, l'auteur effectue un aller et retour dans le temps, afin de se situer au carrefour du passé, du présent et du futur : le passé se trouve représenté par le récit *Dans les sables rouges* ; le présent par le récit tenu par le poète lui-même ; et le futur par le récit *Magic and Mystery in Tibet* d'Alexandra David-Neel, parce que ce dernier incite le narrateur à rêver à d'autres contrées. L'*ici* et l'*ailleurs* se rejoignent, ainsi que le passé et l'avenir la réalité et le rêve. Mais le personnage revient à la dure réalité :

²⁸⁶ John E. Jackson, *op. cit.*, p. 69.

Et parce que j'étais dans un lieu qui ressemblait au désert – immenses ponts jetés d'île en île, voitures silencieuses sans nombre, mais aussi des palmiers, de grands jardins clos et des feux dans les herbes proches, dont le vent apportait l'odeur en ville et même les étincelles, qui s'éteignaient dans la mer – l'idée du plus haut plateau des moines errants et des pâtres a réveillé en moi, violemment, la vieille attirance, mais non sans une incompréhension, un refus. (p. 45)

Or, la réalité semble, maintenant, ne plus s'opposer au rêve, elle est, d'ailleurs, transcendée par l'esprit du poète. Par le langage poétique, la réalité se trouve transformée en une image qui unit les deux mondes. Mais le «je» se montre, une fois de plus, inquiet.

Il s'abandonne au rêve et il essaye de «circonscrire l'aire» de l'arrière-pays : il parcourt le Tibet, le Japon, il va de «l'Irlande aux lointains de l'empire d'Alexandre» et au Cambodge, de l'Égypte, à l'Iran, aux villes islamiques, à l'Afrique, au Caucase, à l'Anatolie et à tous les pays méditerranéens, dont la Toscane. Là, il s'émerveille devant des œuvres d'art, mais il n'arrive pas à trouver l'autre monde dans l'emploi abstrait de la perspective chez Uccello et à croire en l'ailleurs des grands traits et des longues ombres de Chiricco. En somme il n'y trouve pas l'autre monde dont il rêve, «constitué de chair et de temps, comme le nôtre» (p. 62). Jacqueline Risset explique, ainsi, cette démarche de l'écriture de Bonnefoy :

[elle] consiste en un travail de détermination à la fois de l'aire géographique et des déterminations conceptuelles de ce qui ne pourra jamais plus être appelé autrement qu'«arrière-pays». Son espace s'étend de l'Irlande aux lointains de l'empire d'Alexandre, à tous les pays de la Méditerranée, et singulièrement à l'Italie. Et cette notion paradoxale et claire met en œuvre une dialectique nouvelle entre l'ailleurs et l'ici, «idéisme renversé»....²⁸⁷

Or, son rêve devient réalité lorsqu'il découvre l'Italie : le monde imaginaire, irréel, impossible de la peinture de Chiricco est bien terrestre, il existe réellement, mais «recentré, rendu réel, habitable, par un acte d'esprit aussi nouveau pour [lui] que d'emblée [son] bien, [sa] mémoire, [sa] destinée» (p. 63). Il a trouvé l'arrière-pays dans l'*ici* même et dans l'art, surtout dans le Quattrocento. Ayant plongé dans la réalité et y ayant retrouvé le rêve, une subtile dialectique prend pied dans cet enchevêtrement :

²⁸⁷ «L'Italie d'Yves Bonnefoy», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998 p. 69.

Est-il vrai que l'on ne désire l'ailleurs que là où l'ici s'affirme ? Eh bien, voici comment un art de l'affirmation, une civilisation du lieu assumé peuvent se prêter, activement presque, à l'imagination d'un lieu autre, à la rêverie d'un art inconnu ; se prêter à l'insatisfaction, à la nostalgie, aider à la dépréciation de ce monde même dont ils disaient la valeur. (p. 65)

Le «vrai lieu» est donc l'osmose d'un endroit et d'une œuvre plastique italienne, c'est le lieu de transgression des barrières entre la représentation picturale et le réel. La démarche suivie par le poète est silencieuse : il laisse venir à lui tous les signes, il les laisse s'installer dans son esprit par le regard et se déchiffrer à leur plaisir.

Mais voilà que l'ambiguïté s'installe au sein même du récit : le «je» évocateur du narrateur est substitué par une troisième personne, «le voyageur»²⁸⁸, qui surprend d'emblée le lecteur par le récit ainsi entamé. Le lecteur entre dans le monde du rêve et de l'illusion, de la «fièvre», et est soumis au délire d'un «il», qui, en quête de l'écriture, subit une révélation : «Et elle [Florence] lui montra, leçon jamais par lui entendue encore, qu'on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non être» (pp. 81-82). Ce nouveau récit, à la troisième personne, se superpose au récit à la première personne et complique le raisonnement. Le «je» décide, alors, pour résoudre cette ambiguïté, «d'écrire un livre où le 'voyageur' reparcourrait son chemin, ou plutôt s'y engagerait vraiment, allant où je n'avais pas été, raisonnant sur les œuvres plus attentivement que je n'avais cherché à le faire» (p. 83). Il veut donc écrire «Un livre à deux niveaux, plutôt qu'une ambiguïté. Un livre où la raison finirait par circonvenir le rêve» (p. 84).

Mais son écriture devient tension et il décide de détruire les notes et les pages déjà écrites, alors que, par la mémoire, il essaie de les recomposer : la première – qu'il n'avait pas encore écrite – devait porter toutes les précisions sur les origines du voyageur, et cet oubli de «l'arrière-histoire»²⁸⁹ amputait l'écriture elle-même ; la deuxième lui «avait été donnée d'un seul coup, comme s'[il] avait vu de [ses] yeux , dans une autre vie, les événements qu'[il allait] dire» (p. 86). Par contre, il avait oublié toutes les notes qui devaient constituer les autres parties, comme si elles étaient sans vérité.

²⁸⁸ Aucune coupure, aucune indication n'ayant été données au lecteur, celui-ci est surpris par ce changement du statut du narrateur et il avance dans le récit, au rythme de l'oubli du narrateur (cf. p. 80).

²⁸⁹ Terme emprunté à Daniel Leuwers (*op. cit.*, p. 32).

Le poète peine à formuler ses raisonnements, à exprimer ses sentiments ; son écriture s'achemine, d'elle-même, vers l'inattendu :

Là où aurait pu être dit ce que j'avais vraiment éprouvé, là grandissait brusquement le voyageur, là il passait dans une nuée. Et quand je l'apercevais à nouveau, c'était dans un autre espace, un monde surélevé où la lumière était plus violente, les gestes stylisés, les événements et les choses évidemment symboliques sur le fond d'or d'une société comme endormie ou absente. (...) Et pendant ce temps je voyais foisonner en avant de lui un champ mystérieux que la raison, cette limite et ce guide de ma recherche présente, aurait dû certes forclure : car c'était – je ne pouvais en douter – le franchissement de la faille, les premiers pas sur le versant fallacieux que je voulais m'interdire. (p. 91)

L'écrivain finit par déchirer son récit *Le Voyageur* parce que son écriture était bien trop imaginative au lieu d'être une «analyse avertie». Aussi faut-il qu'il revienne sur le paradoxe de son passé, sur l'opposition entre la tristesse de Tours et le bonheur de Toirac, pour donner une fin moins énigmatique à son récit. Ce souvenir s'associera vite au souvenir de son livre d'enfance, *Dans les sables rouges*, et à la fin cruelle, que le lecteur méconnaissait encore, de celui-ci. Lui qui, enfant, attendait que parusse la suite qui réparerait le malheur, comprend, maintenant, la raison de ce dénouement :

Inexplicable, oui, sur le plan où les faits s'enchaînent, injustifiable par la psychologie de surface ou la morale naïve, cette fin, sur un autre plan, celui de l'ontologie, n'était que trop naturelle, elle était même obligée puisqu'elle ouvrait la faille qui donne au livre son sens, et dénonçait la faute inhérente à toute écriture. (p. 123)

L'écrivain est donc prêt à atteindre le *là-bas*, puisqu'il a compris la portée de la poésie est de signifier par des images. Par le langage, il peut fixer le rêve, après avoir bravé la «mystérieuse frontière» qui sépare ce monde-là de ce monde-ci – du «savoir de la finitude»²⁹⁰. Le narrateur le dit lui-même, «Les deux énigmes du livre ne se succèdent pas mais se superposent» (p. 126). La réalité et le rêve coexistent dans le récit et forment une dialectique propre à la création artistique qui doit susciter *un sentiment inconnu*. Or, la fonction du poète ne doit pas être d'écrire *un sentiment inconnu* : «La terre est, le mot *présence* a un sens. Et le rêve est, lui aussi, mais non pour les dévaster, les détruire, comme

²⁹⁰ Cf. *AP.*, p. 126

je le crois dans mes heures de doute ou mon orgueil : (...) car alors, se sachant le rêve, il se simplifie, et la terre advient peu à peu» (p. 149).

Le «vrai lieu» se crée à partir du rien, il suffit que la foi accompagne celui qui le cherche²⁹¹. Poussin devient le modèle de l'écrivain : il est celui qui a su capter dans la réalité la plus simple, l'autre côté des choses et des êtres, et qui est parvenu à le dire par les images. Bonnefoy reconnaît aux images la vertu de dire ce qu'il désire, mais aussi faut-il que le poète sache les manipuler. La réalité, dans le roman d'Yves Bonnefoy, devient rêve réalisé par les pouvoirs d'une langue profondément personnalisée qui crée d'autres relations entre les mots et suggère, comme il le dit lui-même :

(...) un monde qui de proche en proche se précise, puisqu'une langue à nouveau se forme, et par conséquent un ordre. Ce monde, c'est celui dans lequel, à ce moment de ma vie, j'existe, c'est mon expérience présente de l'univers. (p. 27)

La réalité, c'est-à-dire la «finitude», qui apparaît dans «le creuset de la 'première' écriture (...) est donc soupçnable d'être un rêve»²⁹², resurgit sous un autre ordre – celui de l'intériorité de l'écrivain – et s'ouvre au rêve de tout lecteur capable de rêver. Jérôme Thélôt va plus loin lorsqu'il nous dit : «si la poésie n'est pas ce qui agit sur le monde magiquement – n'est pas ce qui croit en un rapport essentiellement nécessaire entre signe et référent –, elle cherche néanmoins à habiter le monde musicalement, en vertu de l'identité de nature, qu'elle sent sa *fonction* que j'appelle néo-magique»²⁹³. Par l'écriture, Yves Bonnefoy effectue un travail de déconstruction du monde réel pour, tout simplement, changer la vie elle-même. Il croit qu'*il va se passer quelque chose* par le biais des mots, c'est pourquoi il jalonne son récit, *L'Arrière-pays*, d'un symbole qui est médiateur de sa vocation poétique : l'arbre. A la mort de ses grands-parents, l'enfant cherche autour de lui un signe qui lui révélerait le destin :

²⁹¹ Alejo Carpentier faisait également dépendre son *real maravilloso* d'un acte de foi. D'après lui, le merveilleux est partout, celui qui y croit découvre, dans toute la réalité sud américaine, des choses extraordinaires, insolites qui, jusque là, lui étaient passées inaperçues. L'acte de foi de Bonnefoy est beaucoup plus de l'ordre du littéraire : l'écrivain qui a la foi voit au travers de l'apparence par l'esprit et cherche la clé du langage qui permettra le mieux, c'est-à-dire simplement, de traduire sa pensée imaginative.

²⁹² Cf. «Entretiens avec Bernard Falciola (1972)», *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 28.

²⁹³ «La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 72.

Et moi, pour la dernière fois, mais avec quelle émotion, je regardais un certain grand arbre sur la colline d'en face, de l'autre côté du Lot. (...) Isolé entre la terre et le ciel, figure intense bien définie, signe privé de sens, je pouvais reconnaître en lui un individu comme moi, qui savais désormais que le fait humain a pour racine la finitude. (p. 106)

Cet objet réel partage le destin de l'homme, mais par sa verticalité il s'oppose à l'horizontalité du paysage réel et devient «seuil et champs intermédiaire»²⁹⁴. L'enfant, pour la première fois, perçoit l'invisible des choses.

Nous allons, enfin, clore ce point où nous avons essayé de voir comment deux mondes antagoniques cohabitent au sein de tous ces récits et comment le langage de chacun d'eux rend compte de la superposition de ces deux mondes. Nous pouvons donc conclure que, dans tous les cas, les données immédiates sont issues du réel, afin que l'histoire ne puisse être projetée dans le surnaturel, lors de l'apparition de l'insolite, de l'extraordinaire. Après un ancrage du récit dans le réel, il s'effectue une transfiguration de ce dernier et le lecteur est invité à participer au rêve par un narrateur qui, indépendamment de son statut, entre dans le jeu de l'illusion et y attire celui qui lit. Le monde, ainsi filtré par le regard et gardé par l'esprit, réapparaît doublé, inversé, métamorphosé, laissant voir son côté méconnu et caché. Par l'imagination, les auteurs atteignent l'autre côté de la réalité et la font surgir devant les yeux du lecteur. Mais, alors que ce dernier est pleinement imprégné de rêve, le réel se réinstalle, comme pour reprendre ses droits, comme pour prouver que l'un des mondes ne peut exister sans l'autre.

²⁹⁴ Serge Canada, «Liminaire, ou l'oeuvre comme seuil», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, op. cit., p. 42.

Conclusion

«O real é o mar. Nele, há escritores que nadam e há escritores que mergulham. Mas a água é a mesma.»

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*

Pour un essai de définition : le réalisme magique, un *modus vivendi* de deux mondes antinomiques

Arrivée à ce stade de notre travail, et en dépit des divergences, des variations, des conflits conceptuels, nous pouvons soutenir que le réalisme magique a sa source en Europe, et plus précisément en Allemagne, et que sa présence en France reste indéniable. La locution n'y est pas complètement inusuelle, puisqu'elle est immédiatement liée à la littérature sud-américaine ; or, son identification au sein de la littérature française semble être méconnue, sinon rejetée, par la critique. Le grand mouvement de l'époque, le surréalisme, représentant, lui aussi, une contestation politique, finit par détrôner toute autre tentative d'affirmation esthétique littéraire. D'autre part, la fragilité des franges qui séparent le réalisme magique du surréalisme prête à confusion et mène à ce que les caractéristiques spécifiques appartenant à la première notion soient rapidement happées par la seconde.

Nous ne devons, d'ailleurs, pas oublier que le XX^e siècle est marqué par une volonté de théorisation du fantastique et que, par conséquent, toute œuvre s'alimentant de

l'opposition réel/irréel, appartient à ce genre ou en constitue plus ou moins un prolongement. L'intérêt théorique suscité par la production fantastique, a rendu toute autre tentative de théorisation, proche de la sienne, complètement inefficace. Seule la science-fiction, par son anticipation sur le futur, est parvenue à délimiter son espace littéraire et à défendre son nouveau concept.

Le réalisme magique ne réussit donc pas à s'installer en France : beaucoup trop proche du surréalisme et du fantastique par sa lutte contre le réalisme-naturalisme, il ne possède aucun ordre générique conventionnel qui puisse intéresser la critique littéraire française. Sa présence, quoique incontestable, au sein de la production littéraire de l'époque, se trouve donc en marge des grands courants, des grandes tendances communément admises.

Bien que n'ayant aucune prédilection générique, le réalisme magique se retrouve essentiellement sous la forme de roman, de nouvelle ou de conte. Toutefois, le mode narratif y parle un langage différent : le réel passe par le filtre du langage poétique, qui le transforme et le métamorphose, et qui construit un récit où les barrières entre l'imaginaire et le réel sont abolies. Cette modalité que nous appelons, à la ressemblance de Jean-Yves Tadié, récit poétique, nous permet, non pas de classer, mais tout au moins de situer certains écrivains français au sein du réalisme magique.

Or, le phénomène réaliste magique, et, en quelque sorte, sa présence en France au XX^e siècle, ne peut être expliqué sans que s'établissent des rapprochements avec des époques antérieures, afin de découvrir les influences, les sources d'inspiration, les relations qui lui donnent son unité.

Sans doute ce désir réaliste magique de supprimer la cloison existante entre le monde réel et le monde idéal nous vient-il, déjà, du romantisme, ou plus précisément, d'un romantisme d'inspiration iénaënnne, selon lequel le langage doit se faire poétique pour dire le Monde tel qu'il est perçu par l'intériorité subjective et, ainsi, révéler l'Absolu. Le peintre Delacroix, les poètes Victor Hugo et Gérard de Nerval surent user du surnaturel, du féerique et du merveilleux pour renouveler le genre poétique. L'imagination ainsi libérée, il fut, désormais, possible de franchir les limites du réel et partir à la recherche de l'infini. Stendhal, lui-même, refusait de décrire la réalité telle qu'elle était et préférait raconter la sensation qu'elle lui faisait ; cette reconstruction par l'esprit n'avait, toutefois, de sens que lorsque le lecteur appréhendait, cette même réalité, et lui donnait une forme. Le

Conclusion

romantisme français prétendait donc atteindre le monde idéal, c'est-à-dire, celui qui se trouve caché derrière le monde matériel et qui ne peut être perçu que par les sensations, les émotions, en somme, par l'âme. Il fallait, dès lors, au lecteur, savoir user de sa propre intériorité pour découvrir le mystère et construire son monde.

Le réalisme magique ajoute, à ce principe, celui de l'abstraction. La reproduction de la réalité doit être tout autant soumise à un contrôle du réel que de l'imaginaire. L'écrivain est tenu de partir d'une observation minutieuse de la réalité quotidienne, puis, de la garder dans son intériorité pour, plus tard, pouvoir la reconstruire par le psychisme. Lors de la reconstruction, il lui faudra s'efforcer d'être réaliste, et c'est cet effort même, délibéré, intellectuel et conscient qui orientera l'imaginaire, qui gèrera le magique. En somme, il ne s'agit plus d'écrire sur la réalité, mais sur la réalité de l'imaginaire. Le réel et l'imaginaire sont donc en relation d'opposition; néanmoins, sous le romantisme, la présence de l'imaginaire signifie l'inexistence du réel, alors que sous le réalisme magique tous deux coexistent dans l'hésitation, sans qu'il y ait annulation de l'un ou de l'autre. Le réel réaliste magique est présenté selon une perspective problématique et dichotomique et il suggère donc l'inexprimable, le caché de la réalité.

Le rôle de Baudelaire est, également d'extrême importance pour le réalisme magique, dans la mesure où sa théorie des correspondances est un tour magique qui transfigure le réel, qui lui donne un autre reflet, et où sensibilité, émotion, personnalité ont leur mot à dire. Tout comme le peintre réaliste magique, Baudelaire ne part pas de l'instantané, il attend que le réel, le vécu soient filtrés par le psychisme, avant de les reproduire par des images. La bizarrerie, l'étrangeté de sa poésie découlent de cette atmosphère de rêve, où tout se confond, où tout se mélange pour gérer un monde double, dichotomique, entre le trivial et l'extraordinaire, le banal et le singulier, la réalité et l'imaginaire. C'est, assurément, cette même aptitude magique – sensorielle et perceptive –, que nous retrouvons chez les écrivains réalistes magiques lorsqu'ils cherchent à donner l'autre côté de la réalité.

Rimbaud va plus loin encore que Baudelaire dans son désir de transgression du réel par la poésie, puisqu'il se soumet à un *dérèglement de tous les sens* pour se faire *voyant*. Raison et sensibilité, objectivité et subjectivité sont, d'abord, à l'origine de la production d'un langage poétique qui se veut universel; or, Rimbaud reconnaît que cette utilisation abusivement libre des mots fut conduite par une hallucination déréglée et il décide donc de

revenir au réel et de maîtriser le langage pour le dire. Il récuse donc de recourir à l'hallucination pour transformer le réel, pour transgresser l'écriture et il défend l'utilisation d'images pures pour suggérer le monde. Celui qui, comme le poète, cherche à découvrir l'autre côté du monde, doit réussir à déchiffrer les symboles du langage poétique rimbaldien. Bien que le réalisme magique parte de la réalité extérieure, un phénomène magique de l'âme la retient, d'abord, pour la livrer à l'écriture et pour, ensuite, procéder à une codification qui lui donnera une dimension merveilleuse. L'écrivain réaliste magique use, lui aussi, du symbole pour dire cette autre réalité imperceptible à l'œil nu.

Cette conception métaphysique de la poésie se trouve amplement énoncée chez un autre auteur symboliste : Maurice Maeterlinck. Celui-ci procède à une synthèse des correspondances qui existent entre le monde matériel et le monde spirituel afin d'évoquer l'aspect suggestif de la réalité. Symbole et réel sont indissociables et interpénétrés de façon à laisser libre cours à la pensée créatrice. Le langage poétique se fait suggestion, représentation d'un univers étrange, puisque le non-dit est, lui-même, porteur de signification. Le réaliste magique est attiré par cet antidynamisme de l'écriture maeterlinckienne, où le symbole suggère à côté de ce qui est dit par le langage. Pour découvrir la Vérité, il faut voir sous les apparences, il faut décrypter l'écriture pour atteindre l'inconnu.

Mais, s'il est vrai que le réalisme magique use de l'imaginaire pour dire la réalité cachée, il est vrai aussi qu'il ne laisse aucunement l'imagination prendre le dessus et conduire son écriture. A la ressemblance de Flaubert, l'écrivain réaliste magique, ancre son récit dans le réel, il travaille le style pour éviter l'évasion pure et il s'accroche à la sensation pour dire poétiquement le monde et les êtres. Nous y retrouvons les caractéristiques essentielles du récit réaliste-naturaliste – clarté, simplicité, précision, transparence –, mais le désir n'est plus de dire le Vrai du monde et de l'homme ; tout au contraire, le réalisme magique cherche le Vrai de l'autre côté de la réalité et de l'homme, dans ce qui est invisible. L'écrivain réaliste magique fouille la réalité par son intériorité, pour y découvrir la valeur de l'existence même. La vision de la réalité réaliste magique repose sur deux perspectives différentes : l'une s'attachant au monde rationnel et objectif, l'autre s'appuyant sur le monde de l'irrationnel, de l'incompréhensible. La réalité se trouve donc transfigurée et se fait magique par le regard du «voyant», mais elle ne cesse, en aucune façon, d'être identifiable pour le lecteur. Deux mondes cohabitent dans le récit

réaliste magique : celui qui est perçu par les sens et accepté par la raison et celui dont la logique est celle du rêve.

Grâce au rêve, le réalisme s'arme de magie pour atteindre l'Absolu, le bonheur. Or, si le rôle du rêve est de décanter le réalisme, nous ne devons pas oublier que la magie doit, elle aussi, être contrôlée afin de ne pas conduire à l'abstraction pure. Le lecteur, actif, est, par conséquent, en mesure de chercher à interpréter les deux réalités qui cohabitent pacifiquement dans le récit, afin d'en dégager l'unité de sens. Merveilleux et surnaturel cohabitent donc avec le réel pour susciter le rêve, pour gérer un univers où les objets, les personnages, les situations peuvent avoir un caractère insolite. L'écrivain réaliste magique cherche à retranscrire la réalité par un sentiment moderne, celui de la révolte, et il recourt au merveilleux et au surnaturel pour faire naître le rare et l'exceptionnel. Il ne s'agit donc pas, pour celui-ci, de détruire le réel, mais plutôt de le réinvestir de caractéristiques exceptionnelles pour en faire une vérité poétique.

Un autre oxymore semble poser problème, la science-fiction, puisqu'il repose aussi sur la dichotomie vérité rationnelle/rêve. Tout comme pour le réalisme magique, la science-fiction appartient aussi au domaine du merveilleux ; toutefois, la *distanciation* marque la différence : dans le récit de science-fiction, l'auteur anticipe sur le futur pour dépasser l'homme, comme être individuel, et atteindre une dimension collective, alors que le récit réaliste magique prétend découvrir l'envers des choses, de la réalité, afin de le faire voir tel qu'il est perçu par l'être individuel. Contrairement à la science-fiction, le réalisme magique ne recrée pas le monde, il le complète, il le corrige en révélant son côté dissimulé. Un autre principe, celui de la *coloration*, peut également permettre de différencier les deux champs : l'écrivain de science-fiction joint les deux pôles – la science et la fiction – pour transmettre un message ; ainsi, il colore son texte avec une tonalité singulière, pour lui donner une dimension politique, sociale, philosophique ou morale. L'écrivain réaliste magique cherche, également, à dire sa révolte face au monde ; mais son message vise, essentiellement, à attirer l'attention du lecteur, à le pousser à réfléchir, afin de lui faire partager son désir d'atteindre l'Infini.

Mais le réalisme magique possède un rival, le réel merveilleux, qui s'impose en Amérique Latine grâce à son créateur : Alejo Carpentier. Grâce à cette nouvelle désignation, Carpentier prétend marquer une distanciation avec, d'une part, le réalisme magique, mais, d'autre part, et surtout, avec le surréalisme européen. Cette appellation,

d'après son auteur, rend mieux compte de la spécificité littéraire sud-américaine et permet de marquer la distinction avec le réalisme magique européen et le surréalisme français. C'est donc une attitude d'engagement, un besoin d'identité culturelle et littéraire qui se trouvent à l'origine du concept. N'ayant réussi à produire aucune œuvre importante au sein du surréalisme français, Carpentier veut créer une œuvre originale où le merveilleux n'est plus l'œuvre d'un artifice – comme dans le surréalisme –, mais se trouve dans le réel lui-même. D'après cet auteur, la réalité merveilleuse n'est pas une création artistique, un produit de l'imagination, elle existe dans le continent sud-américain tout à la fois comme phénomène intérieur et extérieur à l'homme, mais elle ne peut être perçue que par celui qui a la *foi*. Conscient des lacunes théoriques de cette nouvelle approche littéraire, Carpentier essaie de définir son esthétique à l'ombre de l'esprit baroque sud-américain. Il reste, néanmoins, incontestable que si cet auteur ne s'était inspiré du mouvement surréaliste français, il ne serait pas parvenu à transposer cette réalité merveilleuse du continent latino-américain en littérature.

Avec Alejo Carpentier, nous sommes loin du réalisme magique pictural de Roh et des théories littéraires qui essayèrent de transposer cette technique en littérature. Aussi, nous a-t-il fallu aller du côté de certains précurseurs et de certains contemporains français, pour essayer de dresser un tableau – non exhaustif – permettant de circonscrire le réalisme magique français. Nous sommes, néanmoins, consciente que notre choix peut être contesté, tout autant que la nécessité de cet inventaire, mais nous estimons que tout apport théorique, ne serait-ce que par sa divergence, aide à éclairer la locution et à délimiter notre propre conception. Partant donc de plusieurs de ces données théoriques, dont la principale reste toujours celle de Roh, nous pouvons affirmer que la France a bien subi l'effervescence de ce climat particulier et que certaines œuvres, de certains auteurs, relèvent bien du réalisme magique. Et si notre choix s'est porté sur *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan, *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau, *L'Enfant de la haute mer* de Jules Supervielle, *Le Visionnaire* de Julien Green, *Au château d'Argol* de Julien Gracq, *Le Passe-muraille* de Marcel Aymé, *Mort d'un personnage* de Jean Giono, *Le Pays où l'on n'arrive jamais* d'André Dhôtel, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy, bien d'autres œuvres auraient pu venir enrichir notre corpus.

La variété, la pluralité esthétiques de ce groupe d'écrivains peuvent, certes, confondre, perturber quiconque, qui, par habitude intellectuelle, les affine préalablement à un mouvement, à une tendance, à une esthétique. Or, notre option n'a pas été de les regrouper selon des critères traditionnels, mais de les rapprocher par des affinités esthétiques et littéraires réalistes magiques. Débroussaillant les chemins, foulant un sol miné, piétinant, parfois, sur des traces plus ou moins nettes, un commentaire d'Hubert Lampo nous revenait constamment en mémoire : «Le réalisme magique n'est pas un genre, mais une expérience purement existentielle de la vie et de l'essence du cosmos»¹²³¹. Or, l'imprécision nous gênait ; il fallait que nous parvenions à nous éloigner des différentes tendances auxquelles ces écrivains appartenaient et que nous dégagions la forme par laquelle ils se rapprochaient du réalisme magique.

Seul point de contact entre le monde matériel et celui de l'imagination : le langage. Ce dernier joue un rôle essentiel dans le réalisme magique, puisque possédé d'un pouvoir magique qui se manifeste au niveau de l'incantation, il est le matériau de base du monde derrière le monde. Par lui et par ses constituants, les mots, la réalité familière se trouve transformée et confondue avec une autre réalité, elle, exclusivement verbale. Par la simple magie combinatoire du langage, l'écrivain réaliste magique entremêle les fils du réel et du rêve et subjugué son lecteur.

En effet, tous les récits que nous avons choisis pour corpus cherchent à enchanter le lecteur : d'abord, en le plaçant dans une réalité connue, il gagne sa confiance et il prépare le chemin à l'intrusion de l'insolite. Le lecteur sort, au premier instant, désorienté de l'expérience, ne sachant plus très bien où s'arrête le réel et où commence la fiction, ni, à proprement parler, s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité même. Mais il ne reste pas longtemps dérouté par l'abolition des frontières entre le réel et l'imaginaire : ne se sentant aucunement menacé, il plonge dans cet univers où deux mondes coexistent, pour participer au décryptage de l'autre côté du réel et pour découvrir le sens secret du texte.

Mais si le lecteur se trouve en mesure d'accepter l'insolite, le saugrenu, c'est parce que la voix narrative ne les lui présente pas comme problématiques. Cette dernière, agissant par le focalisateur, place l'événement extraordinaire sur le même plan que l'événement ordinaire et résout, ainsi, l'antinomie au niveau du texte même. Bien que

¹²³¹ *De ring van Möbius*, Brussel-Den Haag, Manteau, 1966, p. 109.

l'attention du lecteur ait été attirée par l'antinomie, il est contraint à suspendre toute réaction et à l'accepter comme étant naturelle. Somme toute, la magie du texte dépend grandement de l'attitude du focalisateur, seul capable de conférer de la «magie» au quotidien.

En conséquence, l'intrigue, parce qu'elle est beaucoup plus fondée sur des principes d'ordre métaphysique, évolue selon le désir poétique de l'auteur et non pas tant selon le déterminisme des faits. Comme les barrières spatiales et les barrières temporelles se sont effondrées, l'apparente succession diachronique n'est, bien souvent, qu'un artifice littéraire qui vise la garantie d'un certain réalisme conventionnel. Cependant, la subversion spatio-temporelle vient perturber, modifier, supplanter la valeur causale du récit et transporter le lecteur dans un univers autoréférentiel et autonome. L'espace, «centre logique» du récit, est un des plus puissants mécanismes de suggestion de nos textes réalistes magiques : tout d'abord, afin que le lecteur puisse s'y retrouver facilement, il conserve sa valeur mimétique et ancre le récit dans le réel – proche du nôtre –, mais cet espace finit par prendre une forme singulière qui bouleverse sa portée initiale. L'espace de l'*ici* construit, il se transforme en l'espace d'un *ailleurs* afin de guider, sans la forcer, l'interprétation du lecteur et de le pousser vers la découverte d'un lieu autre, appartenant à un monde autre. De la même façon, le temps s'associe au réalisme pour ancrer l'action dans le réel, mais son économie se trouve rapidement bouleversée et transcendée, pour transporter le lecteur dans un temps intérieur. Bien souvent, nos récits optent pour une démarche spécifique au réalisme magique : les événements, ayant été préalablement inscrits dans la chronologie, sont progressivement soustraits à l'action du temps, parce que, pour ces auteurs, ce sont les moments de transition, de passage qui intéressent. Espace et temps tendent à dire une zone limitrophe, un point de rencontre entre le visible et l'invisible.

Du point de vue thématique, la plupart des romans étudiés sont construits sur le schéma du voyage initiatique et, quand ils ne le sont pas, ils présentent une déambulation magique entre le monde d'*ici* et le monde de *là-bas*, qui semble être allée puiser sa portée symbolique à la quête initiatique. Après que soient apparus les signes du côté caché des choses, une quête, plus ou moins spontanée, s'initie et le protagoniste quitte le monde de tous les jours. Le héros traverse des lieux méconnus, s'égare dans le labyrinthe de cet espace magique – souvent situé entre terre et eau – ; il est soumis à de rudes épreuves qu'il doit être capable de surmonter, avant que ne se produise la découverte magique : une

rencontre matérielle, mais qui, par l'atmosphère environnante et par sa particularité psychique, revêt un caractère ambigu, extraordinaire.

A ce thème primordial du réalisme magique, d'autres s'y trouvent associés, dans la mesure où le passage d'un monde à l'autre correspond au passage de l'enfance ou adolescence à l'âge adulte, de la méconnaissance à la connaissance, de la vie à la mort. L'aboutissement est la découverte d'une Vérité d'ordre supérieur, c'est-à-dire, de l'Absolu, de l'Idéal, mais dans la plupart des récits, ce cheminement conduit à l'Enfermement dans le réel, à la désillusion et à la mort. Par conséquent, nous pouvons ajouter que la mort est au carrefour de tous les autres thèmes, tels que : l'enfance, l'adolescence, l'amour, le désir, l'homme adulte, la solitude et le désespoir.

En dépit donc des carences et des divergences critiques, il nous est, néanmoins, possible de préciser la notion de réalisme magique dans les Lettres Françaises. Malgré les contingences, les onze auteurs que nous avons sélectionnés possèdent des caractéristiques communes, dont la plus évidente est, assurément, la remise en cause du réalisme traditionnel. Le climat qui préside à tous ces récits est primordialement réaliste, mais il est poussé jusqu'à ses limites et surgit, alors, un nombre considérable d'éléments insolites, ou tout au moins, incongrus, qui viennent déstabiliser le lecteur. Ces auteurs, parce qu'ils ont tous la conviction que c'est à l'intérieur de la vie quotidienne que se trouvent les cas les plus rares et extraordinaires, disent l'émerveillement qu'elle suscite en eux par le biais de l'irréalité sans, pour autant, chercher à la détruire. En effet, ils nous présentent tous la réalité, celle que nous connaissons – et qui se trouve encore plus ou moins proche de nous –, mais comme si elle était magique : les personnages, les choses, les événements, sont reconnaissables, cependant, parce qu'envahis par un phénomène méconnu, étrange, qui a pour but de provoquer le suspense, la réalité se fait ambiguë. Ces auteurs oscillent entre la dissolution de la réalité par la magie et la copie fidèle de la réalité par la technique réaliste, c'est pourquoi le récit se trouve, d'un côté, doublement semé d'éléments réalistes, de descriptions précises, de géographies familières et d'une temporalité causale, et, d'un autre côté, d'un grand nombre d'éléments insolites, de phénomènes extraordinaires et de situations sur-naturelles. Pour ces visionnaires, la réalité n'est pas étanche, des fissures invisibles permettent le va-et-vient constant entre le physique et le spirituel, entre le passé, le présent et le futur. Elle s'effrite dès que l'on essaye de la pousser à bout et laisse voir sa couche cachée.

Conclusion

Mais tous ces écrivains s'attachent à faire partager ce goût de découverte avec leur lecteur, aussi cherchent-ils à obtenir leur admiration en stimulant leur propre imagination. L'insolite, l'extraordinaire ayant attiré l'attention du lecteur, ayant saisi son esprit, il faut le prendre au texte, lui faire accepter tous ces phénomènes comme naturels, afin que sa capacité critique diminue et qu'il adhère à l'atmosphère enivrante du roman, du conte ou de la nouvelle. La clé du succès se trouve dans la façon dont l'auteur fusionne les deux mondes antinomiques, dont il résoud l'opposition entre le réel et l'irréel. Tous ces récits réussissent pleinement à maintenir le degré d'excitation, d'une part, et à augmenter le degré de réceptivité de lecture, d'autre part, nécessaires à l'adhésion et à la participation de l'imagination de celui qui lit.

Dans l'univers de ces récits, réalité quotidienne et réalité de l'insolite cohabitent passivement, comme si l'irréalité se déguisait en réalité pour en faire partie intégrante et annuler, ainsi, toute frontière entre réalité et fiction. L'imagination est donc, pour ces écrivains réalistes magiques, une des sources de Vérité, puisque, grâce à elle, des choses, jusque là restées inaperçues, occultées à l'intelligence humaine, sont révélées et poussent à réfléchir. Les événements, qu'ils soient rêvés ou réels, dans le champ du naturel ou du surnaturel, sont vécus avec la même intensité par le héros réaliste magique, parce que l'auteur les fait fonctionner de la même façon, pour faciliter la création d'une atmosphère proche du rêve et du merveilleux. De ce fait, l'utilisation de l'insolite est de primordiale importance pour le réalisme magique : les choses et les événements apparaissent de façon inattendue au personnage – et à son lecteur –, puis se succèdent rapidement dans le récit, sans aucune explication, sans aucun commentaire de la part du narrateur, et abandonnent le personnage à son destin. Celui-ci se laisse aller, se laisse guider par cette intromission de l'insolite, jusqu'à ce qu'il ne parvienne plus à distinguer la rêverie de l'état de veille. Le lecteur suit son personnage dans ce parcours vers un monde autre.

La réalité n'est jamais omise dans ces œuvres réalistes magiques ; elle peut être exagérée, idéalisée, transposée, transfigurée, mais elle n'est jamais oubliée. Sous les effets de l'extraordinaire, le personnage peut ne pas parvenir à distinguer le vécu, le rêvé et le vu et risque de tomber dans les méandres de l'irréel et sombrer dans le désespoir de ne pas, ou de ne plus, pouvoir vivre dans ce paradis.

Remarquons, pour terminer notre conclusion, que les genres favoris du réalisme magique sont le roman, le conte et la nouvelle parce qu'ils permettent de conter, de

Conclusion

montrer, grâce au dynamisme de la narration littéraire ou cinématographique, grâce à la magie combinatoire du langage et grâce aux procédés d'émergence de l'insolite, combien la réalité peut être complexe. Mais l'essence même du réalisme magique est avant tout interrogation : le réel, bien qu'illusoire, y est présent et les individus qui le peuplent ne l'acceptent pas tel qu'il est, c'est pourquoi ils tentent de transfigurer la réalité en l'enrichissant de ses valeurs propres. Le réalisme magique français plante ses racines dans l'être humain lui-même, afin de dévoiler son incapacité à accepter le réel tel quel, et, en même temps, de dénoncer son inaptitude à rêver. Ces écrivains réalistes magiques n'ont, pour la plupart, pas renoncé à leur espoir d'atteindre l'Absolu, mais ne pouvant y parvenir par la réalité même, ils s'efforcent de le toucher par l'écriture.

Bibliographie/Filmographie

Afin de mieux rendre compte de la diversité des références bibliographiques qui ont été à l'origine de notre thèse, nous les avons divisées en six sections distinctes : les œuvres appartenant au corpus (textes et films) ; les études consacrées aux onze auteurs qui sont objet de notre travail ; les études consacrées aux films ; les études critiques sur le réalisme magique et le réalisme merveilleux ; les études sur les notions en marge du réalisme magique ; enfin, les études de travaux d'ordre général dont nous avons bénéficié. Pour chaque section nous avons cru bon de distinguer entre ouvrages et articles. Pour la IV^e section, compte tenu de sa complexité, nous avons introduit une distinction supplémentaire fondée sur les différences génériques.

I – CORPUS

A. ŒUVRES LITTÉRAIRES

ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, Editions G. P., Département des Presses de la Cité, Paris, 1952

_____, *Le Grand Meaulnes, Miracles*, Paris, Garnier, 1986

_____, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Emile-Paul Frères, 1913

_____, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Nizet, 1983

AYMÉ, Marcel, *Le Passe-muraille*, Paris, Gallimard, 1943

BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 1992 (1972)

COCTEAU, Jean, *Les Enfants terribles*, Paris, Grasset, 1925

DHÔTEL, André, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, Paris, Pierre Horay, 1955

GIONO, Jean, *Mort d'un personnage*, Paris, Grasset, 1949

GRACQ, Julien, *Au château d'Argol*, Paris, Corti, 1990

GREEN, Julien, *Le Visionnaire*, Paris, Gallimard, 1973

MAC ORLAN, Pierre, *Le Quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1927

SUPERVIELLE, Jules, *L'Enfant de la haute mer*, Paris, Gallimard, 1997 (1931)

TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1975

B. FILMOGRAPHIE

Le Sang d'un poète, Jean Cocteau, Vicomte de Noailles, 1930

Les Disparus de Saint-Agil, Christian Jaque, Dimeco Prod., 1938

Le Quai des Brumes, Marcel Carné, Gregor Rabinovitch, 1938

Les Visiteurs du soir, Marcel Carné, Films André Paulvé, 1942

L'Eternel Retour, Jean Delannoy, Films André Paulvé, 1943

Les Portes de la nuit, Marcel Carné, Pathé, 1946

La Belle et la Bête, Jean Cocteau, André Paulvé, 1946

Les Enfants terribles, Jean-Pierre Melville, Melville Productions, 1949

Orphée, Jean Cocteau, André Paulvé, 1950

Le Passe-muraille, Jean Boyer, Cité-Films, 1950

Le Grand Meaulnes, Jean-Gabriel Albicocco, Madeleine Films, 1967

Le Roi des Aulnes, Volker Schlöndorff, Ingrid Windisch - Studio Babelsberg / Renn Productions / France 2 Cinéma / Recorded Pictures Company, 1996

Le Fabuleux d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, Claudie OSSARD / UGC / , 2001

II - ETUDES ENTIEREMENT OU PARTIELLEMENT CONSACRÉES AUX ECRIVAINS DU CORPUS

A. DE ET SUR ALAIN-FOURNIER

1. Ouvrages

ALAIN-FOURNIER, *Correspondance avec Jacques Rivière*, vol. II, Paris, N.R.F., 1926-1928

_____, *Lettres à sa famille*, Paris, Emile-Paul Frères, 1940

_____, *Lettres au petit B.*, Paris, Fayard, 1986

_____, *Miracles*, Paris, Gallimard, 1924

_____, RIVIERE, Jacques, *Correspondance 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1926

BASTAIRE, Jean, *Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud*, Paris, José Corti, 1978

_____, *Alain-Fournier ou la tentation de l'enfance*, Paris, Plon, 1964

BOURAOUI, H. A., *Structure intentionnelle du Grand Meaulnes : Vers le poème romancé*, Paris, Nizet, 1976

BUISINE, Alain, *Les Mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, PUF, 1992

CELLIER, Léon, *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Minard, 1963

DEDEYAN, Christian, *Alain-Fournier et la réalité secrète*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967

DELETTREZ, Jean-Marie, *Alain-Fournier et Le Grand Meaulnes*, Paris, Emile-Paul, 1954

DESONAY, Fernand, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, Paris, Nizet, 1963 (Bruxelles, Les Artistes, 1941)

FLORES GARCIA, Angela, *Le Grand Meaulnes : Roman initiatique*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986

GENUIST, Paul, *Alain-Fournier face à l'angoisse*, Paris, Lettres Modernes, 1965

GUIOMAR, Michel, *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*, Paris, J. Corti, 1964

- HERZFELD, Claude, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, Paris, Nizet, 1976
- HUSSON, Claudie, *Alain-Fournier et la naissance du récit*, Paris, PUF, 1990
- JÖHR, Walter, *Alain-Fournier : Le paysage d'une âme*, Neuchâtel, La Baconnière, 1945
- LACARRIERE, Jacques, *Alain-Fournier : Les demeures du rêve*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christan Pirot, 2003
- LECUYER, Maurice, *Réalité et imagination dans Le Grand Meaulnes et le Voyeur*, Houston, Texas, Rice University Studies LI, 1965
- LEONARD, Albert, *Alain-Fournier et Le Grand Meaulnes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1943
- LOIZE, Jean, *Alain-Fournier, sa vie et Le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968
- MACLEAN, Marie, *Le Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes»*, Paris, José Corti, 1973
- MARTINAT, Patrick, *Alain-Fournier*, Paris, Royer, 1994
- NALIWAJEK, Zbigniew, *Alain-Fournier romancier : Le Grand Meaulnes*, Orléans, Paradigme, 1997
- RIVIERE, Isabelle, *Alain-Fournier*, Paris, Fayard, 1989
- _____, *Images d'Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul Frères, 1938
- RIVIERE, Jacques, *Correspondance Rivière-Fournier*, Paris, Gallimard, 1948
- SAUVAGE, Sylvie, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, PIE - Peter Lang, Bruxelles, 2003
- SUIRE, Pierre, *Alain-Fournier : Au miroir du Grand Meaulnes*, Paris, Seghers, 1988
- VALLOTON, Henri, *Le Grand Meaulnes ou la pureté retrouvée*, Paris, Debresse, 1957
- VIDAL, Georges G., *Les Masques d'Alain-Fournier*, Paris, Minard, «Archives des Lettres Modernes», n° 189, 1980

2. Articles

- AMADO, Maria Hermínia, «*Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier, domaine mystérieux de l'enfance ?*», *Confluências*, n° 15, Coimbra, Instituto de Estudos Franceses, 1997, pp. 169-186

- ANTONIOL, Patrick, «Alain-Fournier, militaire», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 181-192
- BAUDRY, Robert, «Les valeurs symboliques du costume dans *Le Grand Meaulnes*», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 153-164.
- BEGUIN, Albert, «Le message d'Alain-Fournier», *Poésie de la présence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, pp. 187-197.
- BUZON, Christine De, «Emergence des figures dans la forme quatuor», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 113-123
- CHELEBOURG, Christian, «Poétique du désir frustré : *Le Grand Meaulnes* et la femme imaginaire», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 29-50.
- CLANCIER, Anne, «Alain-Fournier et l'enfance», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 17-28
- COUSSEAU, Anne, «L'enfance perdue comme figure du bonheur», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 51-64.
- DESVAUX, Alicia Piquer, «Images du discours, figures du récit : tradition et modernité chez Alain-Fournier», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 103-112
- ERNST, Gilles, «Vingt propositions pour la mort dans *Le Grand Meaulnes*», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 193-204.
- GARREAU, Bernard-Marie, «La rencontre de Marie-Claire et de Meaulnes», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 65-92
- GASSIN, «La 'scène primitive' dans *Le Grand Meaulnes*, *Pelléas et Mélisandre* et 'L'Homme aux loups'», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 12-15
- GAULMIER, Jean, «Alain-Fournier et *Le Grand Meaulnes* : poésie de la vérité», *Europe*, n° 407, Paris, Editeurs Français Réunis, 1963, pp. 3-13
- HERZFELD, Claude, «Lecture mythique du *Grand Meaulnes*», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 125-138.

- MONBALLIN, Michèle, «Le lieu perdu/inatteignable dans *Le Grand Meaulnes* et *Le Pays où l'on n'arrive jamais* : pour une interrogation sur le 'réalisme magique'», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 225-241.
- PELLETIER, Christian, «Claire-voix d'Alain-Fournier», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 93-101
- PICKERING, Robert, «Pays perdu, bonheur manqué, joie étrange : Alain-Fournier et les enjeux d'une civilisation mortelle», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, Paris, PUF, 1999, pp. 75-90
- _____, «Pays perdu, bonheur manqué, joie étrange : Alain-Fournier et les enjeux d'une civilisation mortelle», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 215-230.
- PIQUER DESVAUX, Alicia, «Images du discours, figures du récit : tradition et modernité chez Alain-Fournier», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 103-112
- RICARDOU, Jean, «Réalités variables», *Tel Quel*, n° 12, 1963, pp. 31-37
- ROGUES, Jean-Paul, «Alain-Fournier et le modèle romanesque anglo-saxon», *Mystères d'Alain-Fournier*, Actes du Colloque organisé à Cerisy par Alain Buisine et Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1999, pp. 165-180.
- SAUVAGE, Sylvie, «Lecture & écriture dans *Le Grand Meaulnes*», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 2, Paris, PUF, 2002, pp. 241-247
- TRISTMANS, Bruno, «Aventure maritime et jeu dans *Le Grand Meaulnes*», *Poétique*, n° 122, Paris, Seuil, 2000, pp. 181-190

B. DE ET SUR MARCEL AYMÉ

1. Ouvrages

- AYME, Marcel, *Confidences et propos littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1996
- _____, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949
- _____, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1989
- BARTOSOVA, M., *L'ambiguïté dans les contes et les nouvelles de Marcel Aymé*, Thèse de 3^{ème} cycle, Paris X, 1983

- DUFRESNOY, Claude, *Ecriture et dérision : Le comique dans l'œuvre littéraire de Marcel Aymé*, Thèse présentée à l'Université de Grenoble III, 23 juin 1978, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1982
- DUMONT, Jean-Louis, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Les Nouvelles Editions Debresse, 1967
- JULLIARD, Alain, *Le Passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1995
- LECUREUR, Michel, *Les Chemins et les rues de Marcel Aymé*, Besançon, Tigibus, 2002
- _____, *Confidences et propos de Marcel Aymé*, Paris, Les Belles Lettres, 1996
- _____, *Marcel Aymé : Un honnête homme*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1997
- SCHEEL, Charles W., *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994
- SPANG-HANSEN, Ebbe, *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999
- VANDROMME, Pol, *Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1960
- VENIEL, Jean-Claude, *L'Œuvre de Marcel Aymé : De la quête du père au triomphe de l'écrivain*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1990

2. Articles

- CAMEL, M., «*Le Passe-muraille*», *Cahier Marcel Aymé*, n° 7, Dole, S.A.M.A., 1990, pp.
- CAMERO PEREZ, Carmen, «Marcel Aymé et l'art de la Nouvelle : Dimension philosophique d'une écriture de la brièveté», *Littératures Contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 67-73
- CRESCIUCCI, Alain, «Aymé au cinéma / *La Traversée de Paris*», *Littératures contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 91-103
- HEWITT, «'Il y avait à Montmartre...' : Marcel Aymé, la bohème et l'occupation», *Littératures Contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 15-29
- LECUREUR, Michel, «Marcel Aymé aujourd'hui», *Littératures contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 7-14
- MAYAUX, Catherine, «La mort dans trois romans de Marcel Aymé : *Brûlebois*, *La Table-aux-crevés*, *La jument verte*», *Littératures contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 151-165

SCHEEL, Charles W., «D'Anatole France à Marcel Aymé : le réalisme magique», *Littératures contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 75-90.

SCHEEL, Charles W., «Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui», *Cahier Marcel Aymé*, n° 12, Dole, S.A.M.A., 1987, pp. 82-111.

SPANG-HANSEN, Ebbe, «Le hasard et l'agitation brownienne», *Littératures contemporaines*, n° 5 (*Marcel Aymé*), Paris, Klincksieck, 1998, pp. 31-45

C. DE ET SUR YVES BONNEFOY

1. Ouvrages

ARNDT, Béatrice, *La Quête poétique d'Yves Bonnefoy*, Zurich, Druck Verlag, 1970

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990

_____, *Le Nuage rouge : Essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1992

_____, *Rue traversière et autres récits*, Paris, Gallimard, 1992

_____, *La Seconde simplicité*, Paris, Mercure de France, 1961

_____, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988

CASRIAN, Gérard, *Yves Bonnefoy : La poésie, la présence*, Seyssel, Champ Vallon, 1986

ESTEBAN, Claude, *L'Immédiat et l'inaccessible*, Paris, Galilée, 1978

FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy : Le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989

GIGUERE, Ronald Gérard, *Le Concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, Paris, Nizet, 1985

JACKSON, John E., *A la souche obscure des rêves : La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993

_____, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, 1976

LEUWERS, Daniel, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988

MARTINEZ GARCIA, Patrícia, *Poética de Yves Bonnefoy*, Tesis Doctoral, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990

MORTAL, *Le Chemin de Personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq*, Paris, L'Harmattan, 2000

- NÉE, Patrick, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, PUF, 1999
- PEREIRA ROMERO, Teresa, *Silencio y Poesia. La Obra de Yves Bonnefoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993
- THELOT, Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983
- VERNIER, Richard, *Yves Bonnefoy ou Les mots comme le ciel*, Tübingen, G. Narr / Paris, J.-M. Place, 1985

2. Articles

- AGOSTI, Stefano, «Les 'récits en rêve' d'Yves Bonnefoy ou la quête des figures perdues», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 61-68
- ATTAL, Jean-Pierre, «La Quête d'Yves Bonnefoy», *Critique*, n° 217, Paris, Minuit, 1965, pp. 535-540
- AVICE, Jean-Paul, «Baudelaire parlant à Yves Bonnefoy. Poésie et incarnation», *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais de Tours, 2001, pp. 109-140
- BECCHETTI, Catherine, «Du rêve de l'image à la parole simplifiée», *Critique*, n°s 560-561, Paris, Minuit, 1994, pp. 21-46
- BLANCHOT, Maurice, «Comment découvrir l'obscur ?», *Nouvelle Revue Française*, n° 83, Paris, Gallimard, 1959, pp. 867-879
- BOMBARDE, Béatrice, «L'aveugle et l'enfant menacé : Yves Bonnefoy et Freud», *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais de Tours, 2001, pp. 53-75
- BONHOMME, Béatrice, «Gérard Nerval et Yves Bonnefoy : une poétique de la simplicité», *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais de Tours, 2001, pp. 179- 194
- BONNEFOY, Yves, «Donner à vivre», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 19-22
- _____, «L'éclairage objectif», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 11-17

- _____, «Mallarmé et le musicien», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 7-21
- _____, «Le savoir vivre», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 9-10
- BRUNEL, Pierre, «Yves Bonnefoy : L'évocation d'une voix», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 23-32
- CANADAS, Serge, «Liminaire, ou l'œuvre comme seuil», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 31-43
- _____, «Terre, mère tragique», *Critique*, n° 560-561, Paris, Minuit, 1994, pp. 3-20
- CASARIAN, Gérard, «L'arrière-poème rimbaldien dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy», », *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais, 2001, pp. 141-161
- COMBE, Dominique, «Bonnefoy, Hegel et Kierkegaard», *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais, 2001, pp. 9-31
- _____, «Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy», *L'Information grammaticale*, n° 22, Paris, Baillière, 1984, pp. 23-28
- DIDI-HUBERMAN, Georges, «Dans la lueur du seuil», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 89-98
- EDWARDS. Michael, «Bonnefoy traduit Yeats», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 153-169
- ESTEBAN, Claude, «L'immédiat et l'inaccessible», *Critique*, n° 365, Paris, Minuit, 1977, pp. 913-948
- FINCK, Michèle, «Poétique de la voix rauque», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 33-42
- GASARIAN, Gérard, «L'Arrière-poème rimbaldien dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy», *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Actes du Colloque International de Tours (14-16 novembre 2000), Tours, Université François Rabelais de Tours, 2001, pp. 141-161
- _____, «Ecriture de l'errance / Errance de l'écriture», *L'Esprit créateur*, n° 36 (3), Minnesota, University of Minnesota, 1996, pp. 41-51

- LALLIER, François, «Début et fin du langage», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 52-59
- LAURENCE, Sydney, «L'Arrière-pays de Yves Bonnefoy», *Les Cahiers de La Baule*, n° 69, La Baule, 1994, pp. 73-78
- NANCY, Jean-Luc, «Nécessité du sens», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 43-50
- NAUGHTON, John, «Yves Bonnefoy : l'idée nécessaire de l'être», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 44-51
- NOOR, Ashraf, «Terre et inscription chez Bonnefoy et Heidegger», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 51-66
- QUILLIER, Patrick, «Entre bruit et silence : Yves Bonnefoy Maître de Chapelle ? (esquisses acroamatiques)», *Littérature*, n° 127, Paris, Larousse, 2002, pp. 3-18
- RISSET, Jacqueline, «L'Italie d'Yves Bonnefoy», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 69-74
- STAROBINSKI, Jean, «Yves Bonnefoy, la poésie entre deux mondes», *Critique*, n°s 385-386, Paris, Minuit, 1979, pp. 505-522
- THÉLOT, Jérôme, «La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy», *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 67-81
- TORREILLES, Pierre, «Oui, par la cime éclairée», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 252-260
- ZEYEN, Patrick, «Quelle représentation pour l'«arrière-pays» ?», *Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 113-130

D. DE ET SUR JEAN COCTEAU

1. Ouvrages

- BENJAMIN, Walter, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991
- _____, *Images de pensées*, Paris, Christian Bourgois, 1998
- _____, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000
- BORGAL, Clément, *Cocteau poète de l'au-delà*, Paris, Téqui, 1977

- _____, *Jean Cocteau ou De la claudification considérée comme l'un des beaux-arts*, Paris, PUF, 1989
- CHAMBON, Bertrand du, *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2001
- CHAPERON, Danielle, *La Chute des anges*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990
- COCTEAU, Jean, *L'Aigle à deux têtes*, Paris, Gallimard, 1947
- _____, *Le Cap de Bonne-Espérance*, Paris, Gallimard, 1925
- _____, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Gallimard, 1937
- _____, *La Corrida du 1^{er} Mai*, Paris, Grasset, 1957
- _____, *La Difficulté d'être*, Monaco, Du Rocher, 1989 (1983)
- _____, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953
- _____, *Lettres à Milorard*, Paris, Le Cherche Midi, 1975
- _____, *Le Livre blanc*, Paris, Passage du Marais, 1992
- _____, *La Machine infernale*, Paris, Grasset, 1934
- _____, *Mon premier voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris, Gallimard, 1983 (1936)
- _____, *Opium*, Paris, Stock, 1993 (1930, 1983, 1987, 1993)
- _____, *Orphée*, Paris, Stock, 1991 (1927, 1957, 1986, 1991)
- _____, *Les Parents terribles*, Paris, Gallimard, 1938
- _____, *Le Passé défini (1953)*, t. I, Paris, Gallimard, 1983
- _____, *Le Passé défini (1953)*, t. II, Paris, Gallimard, 1985
- _____, *Portraits souvenir*, Paris, Grasset, 1935
- _____, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, 1926
- _____, *Soixante dessins pour les Enfants Terribles*, Paris, Grasset, 1929
- _____, *Le Testament d'Orphée*, Monaco, Du Rocher, 1983
- _____, *La Voix humaine*, Paris, Stock, 1983 (1930)
- COCTEAU, Jean, FRAIGNEAU, André, *Entretiens*, Monaco, Du Rocher, 1988
- FRAIGNEAU, André, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1957

- GIDEL, Henry, *Cocteau*, Paris, Flammarion, 1997
- GOBIN, Pierre B., *Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, 1974
- KIHM, Jean-Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1960
- LANGE, Monique, *Prince sans royaume*, Jean-Claude Lattès, 1989
- LANNES, Jean, *Jean Cocteau*, Paris, Seghers, 1989 (1945)
- MAGNAN, Jean-Marie, *Cocteau : L'invisible voyant*, Marval, 1993
- MARAIS, Jean, *L'Inconcevable Jean Cocteau*, Monaco, Du Rocher, 1993
- MILLECAM, Jean-Pierre, *L'Etoile de Jean Cocteau*, Paris, Critérion, 1991
- MOURGUE, Gérard, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, 1990
- STEEGMULLER, Francis, *Cocteau*, Paris, Buchet / Chastel, 1973
- TOUZOT, Jean, *Jean Cocteau. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990

2. Articles

- ADERT, Laurent, «L'âme sœur (à propos de l'écriture de l'inceste dans *Les Enfants terribles*)», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (*Jean Cocteau*), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, pp. 89-100
- BIVORT, Olivier, «Cocteau et le poème en prose : l'énigme et son texte dans *Poésie 1920*», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Jean Cocteau*), Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 41-49
- BRUNON, Claude-François, «Cocteau illustrateur de lui-même : *Soixante dessins pour les Enfants terribles*», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 118-130
- CAIZERGUES, Pierre, «Cocteau, notre contemporain», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 13-21
- CHAPERON, Danielle, «Jean Cocteau, un enfer tapissé de plumes», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (*Jean Cocteau*), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, pp. 7-10
- _____, «Les Parques seraient-elles monstrueuses ? Note sur le cinématographe», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (*Jean Cocteau*), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, pp. 71-87

- CHAUVEAU, Jean-Pierre, «Tradition et modernité dans les romans de Cocteau», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 79-89
- CHEVALIER, Olivier, «Jeu, ombre et fantasma dans *Les Enfants terribles*», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (*Jean Cocteau*), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, pp. 101-114
- CLANCIER, Anne, «Jeux et masques de l'inconscient dans l'œuvre de Jean Cocteau», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 191-201
- COLLET, Georges-Paul, «Jean Cocteau, poète, critique d'art», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 93-103
- DIEUDONNÉ, Serge, «Le poète imposteur», *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (*Le romancier*), Paris, Gallimard, 1979, pp. 63-86
- DUCREY, Guy, «Le poète et la mue : La création comme révolution de l'épiderme chez Jean Cocteau», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (*Jean Cocteau*), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, pp. 49-70
- DUMARTY, Hélène, «Le mythe dans l'œuvre de Jean Cocteau : La rencontre d'un signe et d'une intention», Bernard, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Jean Cocteau*), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 23-40
- FAVRE, Yves-Alain, «Jeux et enjeux des images : le seigneur de l'invisible», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 35-44
- JACQUELOT, Hélène, «A l'écoute du *Potomak*», *Revue des Sciences Humaines*, n° 233 (*Jean Cocteau*), Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1994, pp. 29-39
- JACQUELOT, Hélène, «*Le Potomak* : le trait et la lettre, l'image et l'écriture», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 69-77
- LAURENTI, Huguette, «Espace du jeu, espace du mythe : la 'poésie de théâtre' selon Cocteau», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 133-143
- LEFERE, Robin, «Les 'contes romanesques' de Jean Cocteau», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Jean Cocteau*), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 51-63
- MACRIS, Pierre, «L'ange et Cocteau», *La Revue des Lettres Modernes*, n° 298-303 (*Jean Cocteau : 1- Cocteau et les mythes*), Paris, Lettres Modernes, 1972, pp. 71-90

- MAGNAN, Jean-Marie, «Le jeu des enfants terribles», *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (*Le romancier*), Paris, Gallimard, 1979, pp. 145-171
- MAHIEU, José Augustín, «Jean Cocteau (1889-1989), *Cuadernos americanos*, n° 471, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1989, pp. 137-141
- MILORAD, «'Le Livre blanc', document secret et chiffré, *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (*Le romancier*), Paris, Gallimard, 1979, pp. 109-141
- _____, «Le mythe orphique dans l'œuvre de Cocteau», *La Revue des Lettres Modernes*, n° 298-303 (*Jean Cocteau : 1- Cocteau et les mythes*), Paris, Lettres Modernes, 1972, pp. 109-142
- _____, «Les 'Potomak'», *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (*Le romancier*), Paris, Gallimard, 1979, pp. 9-25
- SCHEEL, Charles, «Jean Cocteau et Franz Kafka : écriture de la métamorphose et métamorphose de l'écriture», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Jean Cocteau*), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 65-77
- VALETTE, Bernard, «Modernité du mythe chez Jean Cocteau», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Jean Cocteau*), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 7-22

E. DE ET SUR ANDRE DHOTEL

1. Ouvrages

- ALBÉRÈS, R. M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962
- BLONDEAU, Philippe, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2003
- CORNUZ, Jean Louis, *André Dhôtel, romancier du grand pays*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1981.
- DHOTEL, André, *Ardennes : «Le pays où l'on n'arrive jamais»*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999
- _____, *L'Ecole buissonnière : Entretiens avec Jérôme Garcin*, Paris, Pierre Horay, 1984
- _____, *Rimbaud et la révolte moderne*, Paris, Gallimard, 1952
- _____, *Terres de Mémoire*, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1979
- _____, *Le Vrai mystère des champignons*, Paris, Payot, 1974

GREGOIRE, Jean-François, *Ardennes fabuleuses, Balade buissonnière au pays d'André Dhôtel*, Quorum, Gerpinnes, 1999

OBRIST, Karl, *L'Absence de continuité logique dans l'oeuvre d'André Dhôtel*, Thèse, Zurich, 1974

REUMAUX, Patrick, *L'Honorable Monsieur Dhôtel*, Paris, La Manufacture, 1984

2. Articles

ALBRECHT, Marguerite Cécile, «*Le Pays où l'on n'arrive jamais : affirmation ou interrogation*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 153-165.

BAUDRY, Robert, «*De la forêt de Brocéliande à la forêt d'Ardennes*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp.35-42.

BECKETT, Sandra L., «*Quête et mystère dans le récit initiatique d'André Dhôtel et Henri de Bosco*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 131-142.

CHAREYRE MÉJAN, Alain, «*L'art de parler de l'existence*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 79-85.

CUSSAT-BLANC, Jean, «*L'ivresse poétique d'André Dhôtel*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 167-173.

GIRARD, Muriel, «*La femme, représentation et symbole*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 25-34.

GREGROIRE, Jean François, «*D'honorables insoucians*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 73-78.

GROSREY, Alain, «*Présence secrète de l'orient dans Campements*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 43-54.

HERZFELD, Claude, «*Manifestations de l'esprit dans Le Pays où l'on n'arrive jamais*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 57-71.

L'HARIDON-MOIZEAU, Soazig, «*L'image dans les récits d'André Dhôtel*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 199-204.

LEROUX, Yves, «*L'amour comme un feu d'artifice immobilisé*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 21-24

- MAGDELAINE, Jean-Yves, «André Dhôtel et Georges Orwell ou les doubles de l'anti-pays», *du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 251-259.
- MARIE, Charles P., «La signification du signe dans *La rhétorique fabuleuse*», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp.117-130.
- MONBALLIN, Michèle, «Le lieu perdu/inatteignable dans *Le Grand Meaulnes* et *Le Pays où l'on n'arrive jamais* : pour une interrogation sur le 'réalisme magique'», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 225-241.
- PLANCHE, Alice, «André Dhôtel et la forêt des Ardennes», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 203-215
- VENOT-PETITET, Monique, «Dhôtel et l'absurde», *Actes du Colloque André Dhôtel*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 87-96.

F. DE ET SUR JEAN GIONO

1. Ouvrages

- ANTONIETO, Francine, *Le mythe de la Provence dans les premiers romans de Jean Giono*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1961
- BOISDEFFRE, Pierre de, *Giono*, Paris, Gallimard, 1965
- BONHOMME, Béatrice, CHABOT, Jacques, *La mort grotesque chez Jean Giono*, Paris, Nizet, 1995
- CARRIERE, Jean, *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture, 1996
- CHABOT, Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Actes Sud, 1990
- _____, *Noé de Giono ou le Bateau-livre*, Paris, PUF, 1990
- _____, *La Vie rêvée de Jean Giono*, Paris, L'Harmattan, 2002
- CITRON, Pierre, *Giono*, Paris, Seuil, 1995.
- CLAYTON, Alan J., *Pour une poétique de la parole chez Giono*, Paris, Lettres Modernes /Minard, 1978
- GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1977
- _____, *Œuvres romanesques complètes*, t. V, Paris, Gallimard,
- GROSSE, Dominique, *Jean Giono : Violence et création*, Paris, L'Harmattan, 2003

SCHEEL, Charles W., *Le réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : deux modes narratifs distincts*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1994

2. Articles

ARNAUD-TOULOUSE, Marie-Anne, «Mots et coutumes alimentaires dans les romans d'après-guerre», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 199-212

ARROUYE, Jean, «Parabole et roman», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 219-236.

ARROUYE, Jean, «Parenthèses imaginaires, fonctions poétiques de l'image plastique», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 124-138

BAROCHE, Christiane, «L'ennui et la thérapie de l'ennui chez Jean-Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 97-103

BAUDE, John, «De quelqu'un à quiconque», *Poétique*, n° 132, Paris, Seuil, 2002

BERTONCINI, Marilyne, «Petit précis de décomposition du roman réaliste : le début du *Hussard sur le toit*», *Littératures*, N° 36, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp. 111-133

BONHOMME, Béatrice, «L'évolution du langage de la mort dans l'œuvre de Jean Giono», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 177-189

BOURNEUF, Roland, «Giono au présent et au futur», *La Revue des Lettres Modernes*, n°s 385-390 (*Jean Giono 1 : de Naissance de l'Odyssée au Contadour*), Paris, Lettres Modernes/Minard, 1974, pp. 9-20

BROWN, Llewelyn, «Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 256-249

CHABOT, Jacques, «Rondeur du roman», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 139-152

CHABOT, Jacques, «Un 'truc' stylistique de Giono : les italiques ont du caractère», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 287-297

- CITRON, Pierre, «Sur le rire chez Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 34-43
- CITRON, Pierre, «Sur *Un Roi sans divertissement*», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 172-180
- CLAVEL, Bernard, «Giono et le refus de tuer», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 13
- CLAYTON, Alan J., «Un regain», *La Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 385-390 (*Jean Giono I : de Naissance de l'Odyssée au Contadour*), Paris, Lettres Modernes/Minard, 1974, pp. 3-7
- DABEZIES, André, «Les figures du mal dans *Faust au village* et dans *Le Moulin de Pologne*», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 213-218
- DURAND, Jean-François, «Le savoir de la métaphore. Remarques sur l'esthétique romantique du *Chant du monde*», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 237-248
- FAVRE, Yves-Alain, «L'art du récit dans *Fragments du paradis*», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 85-92
- FOURCAUT, Laurent, «La description dans *Colline* ou l'écriture du symbolique», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 45-66
- FRANCO, Lina, «'La Bestiasse' de Giono : une méthode de création», *Littérature*, n^o 129, Paris, Larousse, 2003, pp. 47-53
- GARDES-TAMINE, Joëlle, «La parole rapportée dans *Les Grands chemins*», *Les Styles de Giono*, Actes du III Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 11-21
- GALL, Jacques Le, «*Topoi* d'ouverture dans les romans de Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 125-138
- GLEIZE, Jean-Marie, ROCHE, Anne, «'Roman', 'poésie', 'peuple' : situation du lexique gionien dans les années trente», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 11- 22

- GODARD, Henri, «Giono et Faulkner», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 81-93
- KEGLE, Christiane, «Présent de narration et instances énonciatives dans *Les Grands chemins*», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 50-60
- LABOURET, Denis, «L'écriture polémique de Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 20-33
- LABOURET, Denis, «Le parti pris de la chose», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 267-286
- LANDES, Agnès, «*Les Noces : une tragédie paysanne*», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 239-247
- MOLINO, Jean, «Décrire, écrire, conter. A propos de *Colline*», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 61-80
- MORZEWSKI, Christian, «Giono autobiographe», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 131-146
- MOUTOTE, Daniel, «Le roman du discours romanesque dans *Noé*», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 81-91
- NEVEUX, Marcel, «Apparences et réalités chez Giono», *Giono l'enchanteur*, Actes du Colloque International de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2,3 et 4 octobre 1995), Paris, Grasset, 1996, pp. 104-110
- NEVEUX, Marcel, «L'espace et le lieu», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 139-148
- NOT, André, «Le style de la liturgie dans *Un Roi sans divertissement*», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 105-115
- ONIMUS, Jean, «Giono et le mensonge créateur : à propos de la *Naissance de l'Odyssée*», *La revue des Lettres Modernes*, n^{os} 385-390 (*Jean Giono 1 : Naissance de l'Odyssée au Contadour*), Paris, Lettres Modernes/Minard, 1974, pp. 23-45

- PIERROT, Jean, «La cruauté dans l'œuvre de Jean Giono», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 203-216
- PLANCHE, Alice, «Le lexique des œuvres tardives de Jean Giono : un classicisme flamboyant», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 31-49
- POIANA, Peter, «Temps et figuration dans *Le Moulin de Pologne*», *Les Styles de Giono*, Actes du III^e Colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 257-265
- RICATTE, Robert, «Le discours sur le temps et le temps du récit dans *Que ma joie demeure*», *La revue des Lettres Modernes*, n^{os} 385-390 (*Jean Giono I : Naissance de l'Odyssée au Contadour*), Paris, Lettres Modernes/Minard, 1974, pp. 69-91
- _____, «Giono et les syntagmes figés», *Au Bonheur des mots : Mélanges en l'honneur de Giraldu Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, pp. 393-402
- _____, «Giono ou la tentation de la perte», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 217-225
- RUSU, Aurelia, «Giono : visionnaire ou réaliste», *Giono aujourd'hui*, Actes du Colloque International Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, EDISUD, 1982, pp. 182-188
- SABIANI, Julie, «À propos de Giono et de l'amour», *La Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 385-390 (*Jean Giono I : Naissance de l'Odyssée au Contadour*), Paris, Lettres Modernes/Minard, 1974, pp. 187-210
- SACOTTE, Mireille, «La référence cachée dans Titus et Camille (*Ennemonde*) et dans la Thébaïde (*Noé*)», *Les Styles de Giono*, Actes du III Colloque International Jean Giono, Aix en Provence (7-10 juin 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, pp. 67-83
- VIGNES, Sylvie, «Giono : l'œil du peintre in *Jean le Bleu*, *Un roi sans divertissement* et *Le Hussard sur le toit*», *Littératures*, N^o 31, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 181-193

G. DE ET SUR JULIEN GRACQ

1. Ouvrages

- AMOSSY, Ruth, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans «Un Beau ténébreux» de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980
- _____, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le Rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982

- ARLYCK, Elisabeth Cardonne, *Désir, figure, fiction : Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Minard, «Archives des Lettres Modernes, n° 199, 1981
- BORGAL, Clément, *Julien Gracq : L'écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993
- BOYER, Alain-Michel, *Julien Gracq, Bretagne et la Loire*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989
- BRIDEL, Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981
- BROSSEAU, Marc, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *Désir, figure, fiction : Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Minard, «Archives des Lettres Modernes», n° 199, 1981
- _____, *La Métaphore raconte – Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984
- CARION, Jacques, *Julien Gracq et la poétique du paysage*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002
- CARRIÈRE, Jean, *Julien Gracq. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986
- COELHO, Alain, *Julien Gracq, appareillage*, Joseph K., 1997
- DOBBS, Annie-Claude, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1972
- DODILLE, Norbert, *La Description dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Lille 3, 1975
- GRACQ, Julien, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti
- _____, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1989
- GOUX, Jean-Paul, *Les Leçons d'Argol*, Paris, Temps actuels, 1982
- GUIOMAR, Michel, *Miroir de Ténèbres : Images et reflets du double démoniaque : Argol et les rivages de la nuit*, Paris, Corti, 1984
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX siècle. Gracq, Borges, Michaud, Tolkien*, Paris, Corti, 1991
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Au Château d'Argol / Un Balcon en forêt de Julien Gracq*, Paris, Nathan, 1992
- MAROT, Patrick, *La forme du passé : Ecriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999

- MONBALLIN, Michèle, *Gracq, création et récréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck Université, 1987.
- MORTAL, *Le Chemin de Personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq*, Paris, L'Harmattan, 2000
- MURAT, Michel, «*Le Rivage des Syrtes*» de Julien Gracq, t. I (*Le Roman des noms propres*), Paris, Corti, 1983
- _____, «*Le Rivage des Syrtes*» de Julien Gracq, t. II (*Poétique de l'analogie*), Paris, Corti, 1983
- NOËL, Mireille, *L'Eclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne – Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 2000
- PEYRONIE, André, *La Pierre de scandale du «Château d'Argol» de Julien Gracq*, Paris, Minard, «Archives des lettres modernes», n° 133, 1972.
- PLAZY, Gilles, *Voyage en Gracquoland*, Paris, Éditions de l'Instant, 1989
- ROUSSEAU, Laurence, *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Minard, «Archives des Lettres Modernes», n°200, 1981
- VOUILLLOUX, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz 1989

2. Articles

- BALMAS, Enea, «Julien Gracq o il mito dell'ambiguità», *Situazioni e profili*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1959, pp. 114-145
- DUGAST-PORTES, Francine, «'La Route' ou l'histoire dans un sulfure», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 36-50
- FARENIAUX, Louisette, «A partir de la nouvelle, continuer à rêver le climat de Gracq (André Delvaux)», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 121-128
- FRENKEL, Lise, «Le vivant et le figé : Dialectique d'Eros et de Thanatos dans *Un Balcon en forêt*», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 129-138
- KAEMPF, Pierre-François, «*Un mancenillier à l'ombre mortelle : Julien Gracq à l'ombre de Parsifal, ou la présence démoniaque dans Au Château d'Argol*», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 155-164

- LEUTRAT, Jean-Louis, «Un texte magique», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 72-80
- MAROT, Patrick, «Un adieu à la fiction?», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 139-149
- MENOU, Hervé, «Ombre et lumière dans *Le Roi Cophetua : Une poétique de l'étrangeté*», *Roman 20-50 : Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*, n° 16, Lille, Université de Lille, 1993, pp. 105-119
- MONBALLIN, Michèle, «Argol et *Corphetua* : trios en miroir?», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 81-103
- VIART, Dominique, «La poétique des signes in *Un balcon en forêt*», *Roman 20-50*, n° 16 (*Julien Gracq : Un Balcon en forêt et La Presqu'île*), Lille, Université de Lille, 1993, pp. 17-34
- VOUILLLOUX, Bernard, «Sens arrêté, sens redoutable : vers une poétique de Julien Gracq», *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIV, 2, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 133-153

H. DE ET SUR JULIEN GREEN

1. Ouvrages

- ABDO, Mouna, *L'enfance dans l'œuvre de Julien Green*, Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Lyon II, 1975
- BEGUIN, Albert, *Création et destinée I : La réalité du rêve*, Paris, Seuil, 1973
- BRISVILLE, Pierre, *Julien Green*, Paris, La Sixaine, 1947
- BRODIN, Pierre, *Julien Green*, Paris, Editions Universitaires, 1957
- BRUDO, Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995
- CONSTANT, Jean-Claude, *Julien Green et le rêve*, Thèse de 3^{ème} cycle, Montpellier, Université Paul Valéry, 1981
- DERIVIERE, Philippe, *Julien Green : Les chemins de l'errance*, Bruxelles, Talus D'approche, 1994
- EIGELDINGER, Marc, *Julien Green et la tentation de l'irréel*, Paris, Portes de France, 1947
- GREEN, Julien, *Journal IV, (1943-1945)*, Paris, Plon, 1949

- _____, *Journal V, (1946-1950)*, Paris, Plon, 1951
- JEAN, Robert de, *Julien Green par lui-même*, Paris, Seuil, 1967
- LECLERC, René, *L'Univers féminin dans l'œuvre de Julien Green*, Thèse d'Université, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1973
- MARTINS, Otilia da Conceição, *Le Mal dans l'univers de Julien Green : Ambivalence et antithèse dans l'imaginaire greenien*, Thèse de Doctorat, Universidade de Aveiro, 1993
- MATZ, Wolfgang, *Julien Green: le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1998 (Munich, Edition text + kritik, 1997)
- MOR, Antonio, *Julien Green : Témoin de l'invisible*, Paris, Plon, 1970
- RACLOT, Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1986
- ROUSSEAU, Guy Noël, *Sur le chemin de Julien Green*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965
- SAINT-JEAN, Robert de, *Julien Green par lui-même*, Paris, Seuil, 1967
- SIMON, Pierre-Henri, *Julien Green : Exploration mystique de la nuit*, Paris, Armand Colin, 1957
- TAMULY, Annette, *Julien Green à la recherche du réel : Approche phénoménologique*, Sherbrooke, Naaman, 1976
- VAN HOOFF, Dominique Marie Catherine, *Julien Green et la peinture ou le livre d'images du Visionnaire*, Thèse, Sam Houston State University, 1982

2. Articles

- CANERO, Marie-Françoise, «La symphonie des temps dans *Chaque homme dans sa nuit*», *Roman 20-50*, n° 10 (*Julien Green : Chaque homme dans sa nuit*), Lille, Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950, 1990, pp. 19-26
- ERZGRABER, Ursula, «Le miroir dans *Moïra*», *Julien Green*, Actes du Colloque International, 12-14 mai 1988, Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 22-37
- FITCH, Brian T., «Résonances», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 13-31
- _____, «Temps, espace et immobilité chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 93-136

- GOSSELIN, Monique, «Topologie romanesque de *Chaque homme dans sa nuit*», *Roman 20-50*, n° 10 (*Julien Green : Chaque homme dans sa nuit*), Lille, Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950, 1990, pp. 27-51
- HOY, Peter C., «Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 33-73
- LAVERS, Annette, «Julien Green ou la docte ignorance», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 137-189
- MAY, Cédric R. P., «Un surnaturel humain ; étude de la personnalité dans les romans de Julien Green», *Revue des Lettres Modernes*, n°s 130-133 (*Julien Green*), Paris, Lettres Modernes, 1966, pp. 75-92
- MYRIAM, Kissel, «Ville étrangère, ville imaginaire», «Le miroir dans *Moïra*», *Julien Green*, Actes du Colloque International, 12-14 mai 1988, Lyon, Université de Lyon III, 1989, pp. 148-154
- RACLOT, Michel, «Interview de Julien Green réalisée le 31 août 1989», *Chaque homme dans sa nuit*, *Roman 20-50*, n° 10 (*Julien Green : Chaque homme dans sa nuit*), Lille, Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950, 1990, pp.105-118
- SEMOLUE, Jean, «Discretion et insistance : quelques aspects de la narration dans *Chaque homme dans sa nuit*», *Roman 20-50*, n° 10 (*Julien Green : Chaque homme dans sa nuit*), Lille, Centre d'études du roman des années 1920 aux années 1950, 1990, pp. 7-17

I. DE ET SUR PIERRE MAC ORLAN

1. Ouvrages

- BARITAUD, Bertrand, *Pierre Mac Orlan*, Paris, Gallimard, 1971
- BARITAUD, Bertrand, *Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992
- BERGER, Pierre, *Pierre Mac Orlan*, Paris, Seghers, 1951
- LAMY, Jean-Claude, *Mac Orlan : L'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002
- MAC ORLAN, Pierre, *Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile,
- TOMAS, Ilda, *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995

J. SUR JULES SUPERVIELLE

1. Ouvrages

- BEGUIN, Albert, *Création et destinée II : La réalité du rêve*, Paris, Seuil, 1974
- DEWULF, Sabine, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le soleil de l'oubli*, t. I : *Le renoncement au savoir*, Paris, L'Harmattan, 2000
- _____, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le soleil de l'oubli*, t. II : *Une autre connaissance*, Paris, L'Harmattan, 2000
- ETIEMBLE, René, *Supervielle*, Paris, Gallimard, 1960
- FAVRE, Yves-Alain, *Supervielle : La rêverie et le chant dans «Gravitations»*, Paris, Nizet, 1981
- GREENE, Tatiana W., *Jules Supervielle*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1985
- HIDDLESTON, James A., *L'univers de Jules Supervielle*, Paris, Corti, 1965
- PASEYRO, Ricardo, *Jules Supervielle : Le forçat volontaire*, Monaco, Du Rocher, 2002 (1987)
- ROY, Claude, *Jules Supervielle*, Paris, Seghers, 1970 (1949)
- SENECHAL, Christian, *Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur*, Paris, Jean Flory, 1939
- VIVIEN, Robert, *Lire Supervielle*, Paris, Conti, 1971

2. Articles

- ADELEN, Claude, «'En songeant à un Art Poétique' et à autre chose...», *Europe*, N° 792 (*Jules Supervielle/O.V. de L. Milosz*), Paris, Europe/Medissor, 1995, pp. 57-59
- BESNIER, Michel, «Jules Supervielle, poète du corps», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 108-124
- BLAIN, Michel, «Le poète, le savant et le monde», », *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 82-89
- BOSQUET, Alain, «L'interrogation originelle», *Europe*, N° 792 (*Jules Supervielle/O.V. de L. Milosz*), Paris, Europe/Medissor, 1995, pp. 22-33
- COLLOT, Michel, «Une douceur obscure», *Europe*, N° 792 (*Jules Supervielle/O.V. de L. Milosz*), Paris, Europe/Medissor, 1995, pp. 43-56
- CROHMALNICEANU, Ovid S., «Contes d'un poète», *Europe*, N° 792 (*Jules Supervielle/O.V. de L. Milosz*), Paris, Europe/Medissor, 1995, pp. 82-88

- FARASSE, Gérard, «Quelques preuves de l'existence de Supervielle», *Europe*, N° 792 (*Jules Supervielle/O.V. de L. Milosz*), Paris, Europe/Medissor, 1995, pp. 34-40
- MARTINOIR, Francine de Ninane, «Le Bestiaire : présence et fonction dans *Les Amis inconnus*», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 129-136
- OLIVIER, Paul, «Lecture de Supervielle : le poète et son double», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 90-107
- RAY, Lionel, «Le travail du poème», *Europe*, N° 792 (*Jules Supervielle/O.V. de L. Milosz*), Paris, Europe/Medissor, 1995, pp. 62-76
- STALLONI, Yves, «Une poétique du dialogue», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 69-81
- VALETTE, Bernard, «La place de Supervielle dans la poésie française du début du XX^e siècle», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 58-60
- _____, «La poétique de Supervielle», *Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle*, Paris, Marketing, 1980, pp. 61-68

K. SUR MICHEL TOURNIER

1. Ouvrages

- BOULOUMIE, Arlette, *Michel Tournier : Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, Corti, 1988
- _____, *Tournier, lecteur de Giono*, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire, n° 27, t. I, mai 1999
- DEGN, Inge, *L'Encre du savant & le sang des martyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense, Odense University Press, 1994
- GUICHARD, Nicole, *Michel Tournier : Autrui et la quête du double*, Paris, Didier Erudition, 1989
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Vers un autre fantastique : Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Atlanta, GA, 1995
- KOSTER, Serge, *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995 (Henri Veyrier 1986)
- LEHTOVUORI, Eeva, *Les Voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia, 1995
- MAGNAN, Jean-Marie, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, Marval, 1996

ROSELLO, Mireille, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Paris, Corti, 1990

SBIROLI, Lynn S., *Michel Tournier : La séduction du jeu*, Paris, Slatkine, 1987

TOME, Mario, *Hermenética simbólica en la obra de Michel Tournier*, Leon, Universidad de Leon, 1986

2. Articles

ARROUYE, Jean, «Le Veau d'Or et l'Agneau pascal : esthétique de l'art de l'existence», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 127-142

_____, «Paraboles photographiques», », *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 154-160

BAROCHE, Christiane, «De la clé de l'instant à la serrure du mythe», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 161-169

_____, «Michel Tournier, facteur d'images», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 121-125

_____, «Tentation du légendaire», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 77-86

BOUGNOUX, Daniel, «Des Métaphores à la phorie», *Critique*, n° 301, Paris, Minuit, 1972, pp. 527-543

BOULOUMIE, Arlette, «Inversion bénigne, inversion maligne», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 17-41

_____, «Rire, humour et ironie dans l'œuvre de Michel Tournier», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 223-231

_____, «Tournier face aux lycéens», *Magazine littéraire*, n° 226, Paris, 1986, pp.

CASTIGLIONE, Agnès, «Tournier et Giono : du 'Voyageur immobile' au 'Vagabond immobile'», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 169-180

- CHAUDIER, Stéphane, «Michel Tournier lexicographe amateur», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 195-206
- DAVIS, Colin, «Les interprétations», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 191-206
- FERGUSSON, Kirsty, «Le paysage de l'absolu», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 135-146
- _____, «Le rire et l'absolu dans l'œuvre de Michel Tournier», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 76-89
- FOURNIER-BERGERON, Jean, «Le statut de l'enfant dans l'œuvre de Michel Tournier», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 97-105
- GANDILLAC, Maurice de, «De quelques mythes germaniques», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 42-56
- JEAN, Raymond, «Michel Tournier et les mots», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 207-211
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, «De la Forme et du Fond : le redoublement discursif», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 279-293
- KOSTER, Serge, «Éléments de tourniérologie : en suivant *Gaspard, Mechior & Balthazar*», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 35-51
- _____, «Hétéroportrait de Michel Tournier», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 145-148
- KRELL, Jonathan F., «Et Tournier créa la Prusse-Orientale : l'imaginaire géographique dans *Le Roi des Aulnes*», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 35-42
- MAGNAN, Jean-Marie, «La création critique ou l'avocat du diable», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 207-224

- _____, «Les transports secrets», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 70-75
- MARTY, Catherine, «Du corps rhétorique de Roland Barthes au corps érotique de Michel Tournier», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 90-96
- MERCIE, Jean-Luc, «L'ogre de Gif (Tournier photographe)», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 244-254
- MIGUET, Thierry, «L'argument ontologique comme 'monstrance'», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 164-187
- PIRARD, Régnier, «Au jeu du pair et de l'impair (paternité et couple)», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 87-112
- RABENSTEIN-MICHEL, Ingeborg, «Etre ogre parmi les ogres : réalité et réalité littéraire dans *Le Roi des Aulnes*», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 25-33
- ROSELLO, Mireille, «'La truie aux mille tétines généreuses' : Humanitaire, don et exotisme», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 55-63
- SANKEY, Margaret, «La parodie : l'exemple du «Roi des Aulnes», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 325-340
- SHATTUK, Robert, «Comment situer Michel Tournier», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 132-153
- TOURNIER, Michel, «Ecrire à l'âge nucléaire», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 170-172
- _____, «Egypte : du rêve à Mokhatam», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 190-194
- _____, «L'Europe, une révolution nécessaire», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 173-177
- _____, «Journal extime (suite)», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 178-189
- VRAY, Jean-Bernard, «De l'usage des monstres et des pervers», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 100-131

- _____, «La migration des textes dans l'œuvre de Michel Tournier», *Relire Tournier*, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp. 233-243
- _____, «La question de l'origine», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 57-
- WORTON, Michael, «Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier», *Sud*, n° 61 (Michel Tournier), Marseille, Sud, 1986, pp. 52-69
- _____, «Intertextualité et esthétique», *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Gallimard, 1991, pp. 229-243

III - ETUDES SUR LES FILMS DU CORPUS

- AZOURY, Philippe, LALANNE, Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Centre Georges Pompidou, 2003
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Le Cinéma français durant l'occupation*, Paris, Perrin, 2002
- CENDRARS, Blaise, *L'ABC du cinéma*, Paris, Les Ecrivains réunis, 1926
- CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970
- COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête : Journal d'un film*, Paris, Ramsay, 1946
- _____, *Du Cinématographe*, Paris, Belfond, 1988
- _____, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Belfond, 1973
- _____, *Le Sang d'un poète*, Monaco, Du Rocher, 1983
- _____, *Le Testament d'Orphée, Le Sang d'un poète*, Monaco, Du Rocher, 1983
- GILSON, René, *Jean Cocteau, Cinéastes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1964
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999
- GRENIER, Roger, *Ciné-Roman*, Paris, Gallimard, 1972
- LEPROHON, Pierre, *Présences contemporaines – Cinéma*, Paris, Nouvelles Editions Debesse, 1957
- MARAIS, Jean, *Histórias da minha vida*, São Paulo, Editora Três, 1975
- _____, *Mes métamorphoses*, Paris, La Martinière, 1996
- MARION, Denis, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Fayard, 1950

2. Articles

- CUROT, Frank, «L'Aigle à deux têtes (1947) et *Le Mystère d'Oberwald* (1979)», in CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau aujourd'hui*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 157-168
- TOMMASO, Chiaretti, «Rapporti tra avanguardia e rivoluzione», *Centrofilm*, n° 38, Torino, Centro Universitario cinematografico, 1965, pp. 3-36

Bibliographie

VOLPI, Gianni, «Cinema nazional-popolare, neorealismo, strutturalismo, avanguardia e altre cose in margine a due libri da discutere», *Centrofilm*, n° 38, Torino, Centro Universitario cinematografico, 1965, pp. 67-87

**III. ETUDES CRITIQUES ET TRAVAUX SUR
LE REALISME MAGIQUE
ET LE REEL MERVEILLEUX**

1. Ouvrages

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Vol. 2, Fondo de Cultura Económica, 1987
- _____, *El Realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1976
- ANGULO, María-Elena, *Magic Realism, Social Context and Discourse*, New York and London, Garland Publishing, 1995
- ARNASON, H. H., *History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry n. Abrams, 1968
- ARROYO, Anita, *Narrativa hispanoamericana actual*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980
- BARNER, Wilfried, et alii, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München, Beck, 1994
- BARROSO VIII, Juan «*Realismo mágico*» y «*Lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, Miami, Universal, 1977
- BAUTISTA GUTIÉRREZ, Gloria, *Realismo mágico, cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*, Santafé de Bogotá, América Latina, 1991
- BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, 3ª ed., Madrid, Castalia, 1997
- BERNARDO, Rafael Martínez, *Salman Rushdie, recreador de la historia mágica y mítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991
- BERTONATI, Emílio, *Realismo in Germania: nuova oggettività - realismo magico*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1969
- BRAVO, José Antonio, *Lo Real maravilloso: En la narrativa latinoamericana actual*, Lima, Unifé, 1984

- BRAVO, Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, La Casa de Bello, 1995 (1988)
- CAMAYD-FREIXAS, Erik, *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, University Press of America, 1998
- CARPENTIER, Alejo, *La Novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo Veintiuno, 1981
- _____, *Obras completas*, México, Siglo Veintiuno, 1983
- _____, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1984
- _____, *El Reino de Este Mundo*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1986
- _____, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976
- CARPENTIER, Alejo, MONEGAL, Rodríguez y otros, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila, 1984
- CELORIO, Gonzalo, *El Surrealismo y lo real maravilloso americano*, México, Setententas, 1976
- CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985
- CHAO, Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998
- CHIAMPI, Irlemar, *O Realismo maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1980
- _____, *O Realismo maravilhoso: Semiologia do novo romance hispanoamericano*, São Paulo, Perspectiva, 1981
- DAISNE, Johan, *De trap van steen en wolken*, Brussel-Den Haag, Manteau, 1958
- DANOW, David K., *The spirit of Carnival*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995
- DELL'ARCO, Mauricio Faggiolo, *Realismo magico*, Milano, Mazzota, 1988
- DÍAZ ARENAS, Angel, *El Realismo mágico en "El Otoño del Patriarca" de Gabriel García Márquez: Claves para una lectura codificada*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1987
- DURIX, Jean-Pierre, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, London, Macmillan, 1998
- DURZAK, Manfred, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*, Stuttgart, Reclam, 1980
- _____, *Die Kunst der Kurzgeschichte*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1989

- FAGGIOLO DELL'ARCO, Maurício, *Realismo magico*, Milano, Mazzota, 1988
- FAMA, Antonio, *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*, Madrid, Playor, 1977
- FERNÁNDEZ, Teodísio, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1998
- _____, *Los Géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990
- GÁLVEZ ACERO, Marina, *La Novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1992
- GOORDEN, Anne, *Les Origines du «réalisme magique» in la littérature ibéro-américaine*, Bruxelles, "Recto-verso", 1981
- JÜNGER, Ernst, *Werke*, Band 7, Essays III, Stuttgart, Ernst Klett,
- LEANTE, César, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, New York, Las Américas Publishing Co., 1970
- LEVINE, Suzanne Jill, *El Espejo hablado. Un estudio de «Cien años de soledad»*, Caracas, Monte Avila, 1975
- LLARENA, Alícia, *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Gaithersburgh, Hispamérica, 1997
- MACHADO, Alvaro Manuel, *Introdução à literatura latino-americana*, Lisboa, Editorial Presença, 1979
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *El Barroco literario en hispanoamérica*, Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo, 1991
- _____, *Lo Barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982
- MARTINO, Ernesto de, *Il Mundo mágico*, Torino, Giulio Einaudi, 1948
- MATURO, Graciela, *La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas*, Buenos Aires, Tekne, 1979
- MEJÍA DUQUE, Jaime, *Gabriel García Márquez: mito y realidad de América*, Buenos Aires, Almagesto, ?
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económico, 1998
- _____, *Magical Realism Rediscovered, 1918-1981*, London and Toronto, Associated University Press, 1983

- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Le Bûcher d'Hercules : Histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1996
- RICCI DELLA GRISA, Graciela N., *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985
- ROH, Franz, *German Art in the twentieth Century*, Conn., New York Graphic Society, 1968
- _____, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927
- ROJAS GUARDIA, Pablo, *La Realidad mágica*, Caracas, Monte Avila, 1969
- SANCHEZ FERRER, José Luís, *El Realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Anaya, 1990
- SCHEFFEL, Michael, *Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1990
- SCHEIDL, Ludwig, *A Renovação da Literatura de Expressão Alemã na Primeira Década do Pós-Guerra*, Lisboa, Colibri, 1998
- SERRANO PLAJA, Arturo, *Realismo «mágico» en Cervantes*, Madrid, Gredos, 1967
- SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1988
- SIEMENS, William L., *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*, México, Fondo de Cultura Económico, 1997 (1984 en anglais)
- USLAR PIETRI, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948
- VALLE, González del, CABRERA, Vicente, *La Nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Ángel Asturias y García Márquez*, New York, Eliseo Torres, 1972
- VARELA BRAN, María del Carmen, *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1995
- VERZASCONI, Ray, *Magic Realism, and the Literary World of Miguel Angel Asturias*, Washington, University of Washington, 1965
- VILLANUEVA, Darío, VIÑA LISTE, José Maria, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1991
- WALTER, Roland, *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*, Frankfurt am Maim, Vervuert Verlag, 1993

YOUNG, Richard A., *Carpentier: El Reino de este mundo*, Londres, Grant & Cutler Ltd, 1983

ZAMORA, Lois Parkinson, FARIS, Wendy B., *Magical realism: Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995

2. Articles

ABATE, Sandro, «A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26I, Madrid, Universidad Complutense, 1997, pp. 145-159

ALEGRÍA, Fernando, «Miguel Ángel Asturias, novelista del viejo y del nuevo mundo», *Literatura y Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971

ANDERSON IMBERT, Enrique, «Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso», *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan State University, 1975, pp. 39-44

ARENSTEN, María Fernanda, «O realismo maravilloso en *Moi Tituba sorcière...* de Maryse Condé», *Grial*, n° 135, Vigo, Editorial Galaxia, 1997, pp. 353-361

ARROYO, Anita, «Lo real maravilloso en América», *Narrativa hispanoamericana actual*, 1ª ed., Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980, pp. 321-341

ARTAUD, Antonin, «La jeune peinture française et la tradition», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 227-228

BARDOLPH, Jacqueline, «Les “enfants” de Rushdie : quel réalisme, quelle magie?», *Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 25 (*Le Réalisme merveilleux*), Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 19-34

BARELLA, Julia, «El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 481, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990, 69-78

BAROCHE, Christiane, «Alejo Carpentier et le temps suspendu», *Sud*, 12^{ème} année (*Alejo Carpentier et son œuvre*), Paris, Université de la Sorbonne, 1982, pp. 33-39

BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, n° 80, Pittsburg, University of Pittsburg, 1972, pp. 391-403

BONTEMPELLI, Massimo, «Analogies», *900. Novecento*, n° 4, 1927, pp. 7-13

CAMPA, Román de la, «Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXIII, 2, Edmonton, University of Alberta, 1999, pp. 205-219

- CARRÁ, Carlo, «Georg Schrimpf», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 140
- CARRÁ, Massimo, «La crisis de las vanguardias y el realismo mágico», *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997, pp. 75-79
- CARRILLO, Germán Darío, «El realismo mágico», *La Narrativa de Gabriel García Márquez (ensayos de interpretación)*, Madrid, Edición de Arte y Bibliofilia, 1975, p. 82.
- CHANADY, Amaryll, «The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms», in ZAMORA, Lois Parkinson, FARIS, Wendy B., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995, pp. 125-144
- CHIAMPI, Irleamar, «Lo real maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie», *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores, 1984, pp. 221-249
- _____, «Realismo maravilloso y literatura fantástica», *Eco*, n° 229, pp. 79-101
- DALEMBERT, Louis-Philippe, «Le Real Maravilloso d'Alejo Carpentier», dans *Formes et imaginaire du roman : Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 135-148
- DARÍO CARRILLO, Germán, «El realismo mágico», *La Narrativa de Gabriel García Márquez (ensayos y interpretación)*, Madrid, Edición de Arte y Bibliofilia, 1975
- DEROUET, Christian, «Les réalistes en France : rupture ou rature», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980
- DIX, Otto, «L'objet est primordial», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 150
- DONAHUE, Francis, «Alejo Carpentier : la preocupación del tiempo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 202, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1996, pp. 133-151
- DUPUIS, Michel, «III. Flandre et Pays-Bas», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987, pp. 90-112
- DUPUIS, Michel, MINGELGRÜN, Albert, «Pour une poétique du réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987, pp. 219-232
- DURIX, Jean-Pierre, «Le réalisme magique : genre à part entière ou "auberge latino-américaine"», *Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 25 (*Le Réalisme merveilleux*), Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 9-18

- FLORES, Angel, «Magical realism in Spanish American fiction», *Hispania*, V. XXXVIII, Los Angeles, CA, AATSP, 1971, pp. 187-192
- FRANK, Nino, «Réalismes italiens entre 1918 et les années 30», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 440-448,
- GALLO, Marta, «Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, Centre d'Etudes des Avant-Gardes Littéraires de L'université de Bruxelles, 1987, pp. 123-153
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin, «Sobre o realismo máxico pictórico», *Grial*, nº 135, Vigo, Editorial Galaxia, 1997, pp. 335-351
- GARNIER, Xavier, «Métamorphoses réalistes in les romans de Marie Ndiaye», *Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 25 (*Le Réalisme merveilleux*), Paris, L'Harmattan, 1998 pp. 79-89
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, «Carpentier y el realismo mágico», *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan State University, 1975, pp. 221-231.
- GONZÁLEZ, Aimée, «Alejo Carpentier y lo real-maravilloso americano», *Islas*, nº 36, 1970
- GUENTHER, Irene, «Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic», in ZAMORA, Lois Parkinson, FARIS, Wendy B., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Lois Durham & London, Duke University Press, 1995, pp. 33-73
- HADERMMANN, Paul, «Le réalisme magique en peinture», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987, pp. 245-261
- IRIZARRY, Estelle, «Del realismo mágico al realismo mitopoético: *Félix Muriel*», *Congreso Rafael Dieste (1995. A Coruña)*. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de Maio de 1995, pp. 279-294
- JÜNGER, Ernst, «Nationalismus und modernes Leben», *Arminius – Kampfschrift für deutschen Nationalismus*, VIII, München, Arminiusverl, 1927-1928, pp. 4-6
- LEAL, Luís, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, Nº 153, México, UNAM, 1967, pp. 230-235
- LLARENA, Alicia, «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26I, Madrid, Universidad Complutense, 1997, pp. 107-117
- MANFRED, Frank, «Die Philosophie des sogenannten "magischen Idealismus"», *Euphorion*, LXIII, 1969, pp. 87-116

- MAUTNER WASSERMAN, Renata R., «E a mágica? A representação da realidade social em Jorge Amado e Gabriel García Márquez», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, nºs 182-183, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1998, pp. 171-192
- MENA, Lucila-Inés, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique*, T. LXXVII, nºs 3-4, Bordeaux, Bière, 1975, 395-407
- METKEN, Günter, «Un art démocratique : le portrait de la ‘Neue Sachlichkeit’», *Les réalismes 1919-1939 : Entre Révolution et Réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 110-116
- PAGÉS LARRAYA, Antonio, «Mariátegui y el realismo mágico», *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 325, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1977, pp. 149-154
- PAZ, Marga, «El realismo mágico de Franz Roh», *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997, pp. 13-26
- PERRICONE, Catherine R., «Genre and Metarealism in Allende’s *Paula*», *Hispania*, V. 81 N. 1, Los Angeles, CA, AATSP, 1998, pp. 42-49
- PHILIP, Jacqueline, «Temps ‘inverti’, temps ‘circulaire’ dans *Le Partage des eaux*», *Sud*, 12^{ème} année (*Alejo Carpentier et son œuvre*), Paris, Université de la Sorbonne, 1982, pp. 40-48
- PINÇONNAT, Crystel, «Contre la chronique d’une mort annoncée : le réalisme merveilleux in le roman amérindien», *Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 25 (*Le Réalisme merveilleux*), Paris, L’Harmattan, 1998, pp. 35-51
- PLANELLIS, Antonio, «La polémica sobre el realismo mágico en Hispanoamérica», *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 4, 1987
- PLARD, Henri, «Les pays de langue allemande», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L’Age d’Homme, 1987, pp. 45-72
- RINCÓN, Carlos, «La poética de lo real-maravilloso americano», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 123-177.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Lo real y lo Maravilloso en *El Reino de Este Mundo*», *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, nºs 76-77, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1971, pp. 619-649
- _____, «Realismo mágico vs. Literatura fantástica: un diálogo de sordos», *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica*, Michigan State University, 1975, pp. 25-37
- ROGMANN, Horst, «“Realismo mágico” y “negritud” como construcciones ideológicas», *Ideologies & Literature*, V. II, nº 10, Madrid, Editorial Castalia, 1979, pp. 45-55

- ROH, Frantz, «Abstraction ou einföhlung?», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre Révolution et Réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 148
- _____, «Ein neuer Henri Rousseau», *Der Cicerone*, 16, 1924, pp. 713-715
- _____, «Expressionnisme/post expressionnisme», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre Révolution et Réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 150
- _____, «La “Petite fille assise” de Georg Schrimpf», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre Révolution et Réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 140
- _____, «Realismo mágico», *Revista de Occidente*, Año V, N° XLVI, Madrid, 1927, pp. 274-301
- SANTÍN, Leticia, «Realismo político, la otra cara del realismo mágico. Dos caras de la novela de Gabriel García Márquez», *Quinientos años de soledad*, Actas del Congreso «Gabriel García Márquez», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 305-309
- SCHMIED, Wieland, «Histoire d’une influence : ‘Pittura metafisica’ et ‘Nouvelle objectivité’», *Les Réalismes 1919-1939 : Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 20-23
- TROUSSON, Raymond, «Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture et cinéma*, Bruxelles, L’Age d’Homme, 1987, pp. 33-42
- USANDIZAGA, Helena, «Estrategias discursivas en la construcción de lo ‘real maravilloso’», *Quinientos años de soledad*, Actas del Congreso «Gabriel García Márquez», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 685-690
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Una cala en el realismo mágico», *Cuadernos Americanos*, N° 166, México, UNAM, 1969, pp. 233-241
- VAN BOMMEL, Antón, «El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro: Merlín e Familia», *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Actas do Congreso, 9 e 13 de Setembro 1991, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993
- VASQUEZ, Carmen, «Alejo Carpentier, historien de son époque», *Sud*, 12^{ème} année (*Alejo Carpentier et son œuvre*), Paris, Université de la Sorbonne, 1982, pp. 62-74
- VERDEVOYE, Paul, «Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse», *Sud*, 12^{ème} année (*Alejo Carpentier et son œuvre*), Paris, Université de la Sorbonne, 1982, pp. 151-165
- WEISGERBER, Jean, «La locution et le concept», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L’Age d’Homme, 1987, pp. 11-32

IV. ETUDES CRITIQUES ET TRAVAUX SUR DES NOTIONS EN MARGE DU REALISME MAGIQUE

A. SUR LE RÉALISME ET LE NATURALISME

1. Ouvrages

- ALBALADEJO, Tomás, *Semántica de la narración: La ficción realista*, Madrid, Taurus Universitaria, 1991
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974
- BACHELIER, Jean-Louis, BONNEFIS, Philippe, et al., *La Description : Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*, Paris, Editions Universitaires, 1974
- BAGULEY, D., *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995
- BARTHES, Roland, et al., *La Littérature et la réalité*, Paris, Seuil, 1982
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1998
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1990
- BOLLEME, Geneviève, *La Leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, 1964
- BORNECQUE, J. H., *Réalisme et naturalisme*, Paris, Hachette, 1958
- BOSCH, Andrés, *El Realismo y la novela actual*, Sevilla, Universidad, 1973
- BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme, précédé de art et politique et considérations sur les arts plastiques*, Paris, L'Arche, 1976
- CHAMPFLEURY, J., *Le Réalisme*, Paris, Hermann, 1974
- CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982
- DENTITH, Simon, *A Rhetoric of the real: studies in post-Enlightenment writing from 1790 to the present*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1990
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel : De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000
- DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998
- DUMESNIL, René, *Le réalisme et le naturalisme*, Paris, Duca, 1979
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, T. II, Paris, Gallimard, 1980

- _____, *Correspondance*, supplément T. IV, Paris, Gallimard, 1980
- _____, *Correspondance*, T. VIII, Paris, Gallimard, 1980
- FURST, Lilian R., *All is true: the claims and strategies of realist fiction*, Durham, Duke University Press, 1995
- GRANT, Damian, *Realism*, London, Methuen, 1974
- HEWITT, Douglas, *The Approach to fiction: Good and sad readings of novels*, London, Longman, 1972
- HUYGHE, René, *La Relève de l'imaginaire : Réalisme, romantisme*, Paris, Flammarion, 1976
- _____, *La Relève du réel : Impressionnisme, symbolisme*, Paris, Flammarion, 1974
- LARROUX, G., *Le Réalisme*, Paris, Nathan, 1995
- _____, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995
- LUKACS, Georg, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975
- MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion, 1992
- MENDES, João, *Estética literária*, Paris, Verbo, 1982
- MITTERAND, Henri, *L'Illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994
- _____, *Le Regard et le signe : Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987
- MOUCHARD, C., NEEFS, J., *Flaubert*, Paris, Balland, 1986
- NEEFS, J., «*Madame Bovary*» de *Flaubert*, Paris, Hachette, 1972
- NORRIS, Christopher, *New idols of the cave: on the limits of anti-realism*, Manchester, Manchester University Press, 1997
- PAGES, A., *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1993
- POPPER, Karl, *O Realismo e o objectivo da ciência*, Lisboa, Dom Quixote, 1992
- PREVOST, Jean, *La Création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1959
- PUTNAM, Hilary, *Las Mil caras del realismo*, Barcelona, Editorial Paidós, 1994
- _____, *Le Réalisme à visage humain*, Paris, Seuil, 1994
- RAYMOND, Jean, *La Littérature et le réel : De Diderot au «Nouveau Roman»*, Paris, Albin Michel, 1965

- RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954
- RICATTE, R., *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953
- SNOW, C. P., *The Realists: Portraits of eight novelists, Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoïevsky, Tolstoy, Galdos, Henry James, Proust*, London, Mac Millan, 1978
- THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935
- UNWIN, Timothy A., *Flaubert et Baudelaire : Affinités spirituelles et esthétiques*, Paris, Nizet, 1982
- VOUILLOUX, Bernard, *L'Art des Goncourt : Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997
- WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982
- WILLIAMS, Raymond, *The Long revolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980
- ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, 1971

2. Articles

- ARIAS, Mariano, «Mito, realidad, novela», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 27-36
- AZURMENDI, Mikel, «Mito y realidad en la novela contemporánea», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 37-44
- BARTHES, Roland, «El efecto de lo real», *Polémica sobre realismo: George Lukacs y otros*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp.9-37
- ESCAVY ZAMORA, «Lenguaje, literatura y realismo», *Quinientos años de soledad*, Actas del Congreso «Gabriel García Márquez», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 237-250
- ESPINOSA, Germán, «Breve reflexión sobre el realismo en la narrativa», *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, Lima, Universidad de Lima, 1998
- FISCHER, Ernst, «El problema de lo real en el arte moderno», *Polémica sobre realismo: George Lukacs y otros*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 93-138
- FREIXANES, Víctor F., «Teoría de la abuela (donde se quiere explicar – también – la novela)», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 61-66

- IZPIZUA, Luís Daniel, «Mito y realidad en la novela actual», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 67-76
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, «Le cinéma, ou la lumière avant les brumes», *Europe : 1936. Arts et littérature*, N° 683, Paris, Europe et Méditerranée/Temps Actuels, 1986, pp. 119-131
- LUKACS, Georg, «Realismo: Experiencia socialista o naturalismo burocrático?», *Polémica sobre realismo: George Lukacs y otros*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp.9-37
- ORDAZ, Jorge, «Mito y realidad en la novela actual», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 89-94
- PALOL, Miguel de, «Actualidad del mito», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 95-97
- RAVIS-FRANÇON, Suzanne, «Le réalisme en débat», *Europe : 1936. Arts et littérature*, N° 683, Paris, Europe et Méditerranée/Temps Actuels, 1986, pp. 42-50
- REI BALLESTEROS, Anxo A., «Mito y realidad en la novela actual», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 103-109
- ROJO, Miguel, «Reflexiones sobre el mito y la realidad», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 111-113
- SERRA, Márius, «Mito y realidad en la novela actual», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 115-121
- SOREL, Andrés, «Mito y realidad y la literatura de hoy», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 123-130
- SORELA, Pedro, «Qué mito y qué realidad?», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 131-135
- SUSANNA, Alex, «Mito y realidad en la novela actual», *Mito y realidad en la novela actual*, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas, Madrid, Cátedra y Ministerio de la Cultura, 1992, pp. 137-140
- WATT, Ian, «Réalisme et forme romanesque», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

B. SUR LE FANTASTIQUE

1. Ouvrages

- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen age fantastique : Antiquités et exotismes in l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981
- BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000
- BAYER-BERENBAUM, Linda, *The Gothic imagination: expansion in gothic literature and art*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982
- BERNARD, Jean-Louis, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Éditions du Dauphin, 1971
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique : La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974
- BOUVET, Rachel, *Etranges récits, étranges lectures : Essais sur le fantastique dans la littérature*, Balzac-Le-Griot, Québec, Canada, 1998
- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge, CUP, 1981
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982
- CABAU, Jacques, *Poe par lui-même*, Paris, Seuil, 1960
- CAILLOIS, Roger, *De la féerie à la science-fiction : Anthologie de la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1966
- CALASANS RODRIGUES, Selma, *O Fantástico*, Editora Ática, 1988
- CAROLL, Noel E., *The Philosophy of horror or paradoxes of heart*, New York, Routledge, 1990
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France : De Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951
- CORNWELL, Neil, *The Literary fantastic: From gothic to postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, ?
- DE BARROS, Iris Elicelia, *Le Surnaturel coquin dans la littérature libertine du XVIII^e siècle*, Paris, Université de Lettres et de Sciences Humaines d'Aix en Provence, 1997
- DEHENNIN, E., *Del Realismo español al fantástico hispanoamericano*, Paris, Droz, 1996

Bibliographie

- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale : (XII^e-XIII^e siècles): L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991
- FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992
- FINNÉ, Jacques, *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985
- FURTADO, Filipe, *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980
- GÁLVEZ ACERO, Marina, *La Novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1992
- GORCEIX, Paul, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*, Paris, Lettres Modernes, 1992
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992
- HELLENS, Franz, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991
- _____, *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelles, Labor, 1992
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The literature of subversion*, London, Methuen, 1981
- KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980
- LEA SYDNEY, L. W., *Gothic to fantastic: Readings in supernatural fiction*, New York, Arno Press, 1980
- LEVY, Maurice, *Le Roman «gothique» anglais 1764-1824*, Toulouse, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968
- _____, *Lovecraft ou Du fantastique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature* New York, Dover Publications, 1973
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992
- MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999
- MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil/Mémo, 2000

- MESLIN, Michel, *Dimensions du merveilleux/Dimensions of the marvellous*, Colloque International et Interdisciplinaire/International and Interdisciplinary Congress, Oslo, Universitetet i Oslo, Romansk Institutt: Fransk, 1987G
- MIGNOLO, Walter D., *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, Madrid, La Muralla, 1983
- MILNER, Max, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982
- _____, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960
- NODIER, Charles, *La France fantastique*, Verviers, Marabout, 1973
- PAUWELS, L., BERGIER, J., *El Retorno de los brujos*, Barcelona, Plaza Janes, 1970
- PELOSATO, Alain, *Fantastique : des auteurs et des thèmes*, Naturellement, 1998
- PONNAU, Gwenhael, *La Folie in la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997
- PUNTER, David, *Gothic pathologies: The text, the body and the law*, London, Mac Millan, 1998
- RAYMOND, François, COMPÈRE, Daniel, *Les Maîtres du fantastique*, Paris, Bordas, 1994
- ROMERA ROZAS, Ricardo, *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris, Nathan, 1995
- SCHAUB-KOCH, Émile, *Contribuição para o estudo do fantástico no romance*, Lisboa, Tipografia Gaspar, 1957
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985
- _____, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- TRAILL, Nancy H., *Possible worlds of the fantastic: The rise of the paranormal in fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1996
- VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, Col. "Que sais-je?", 1963
- _____, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979
- _____, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965

2. Articles

- BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una Topología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, n°80, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1972, pp. 391-403
- BELLEMIN-JOËL, Jean, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littératures*, n° 2, Paris, Larousse, 1971, pp.
- BOZZETTO, Roger, «Le fantastique fin-de-siècle, hanté par la réalité», *Europe*, n°s 751-752 (*Littérature d'une fin de siècle*), Paris, Europe/Medissor, 1991, pp. 15-25
- _____, «Le fantastique moderne», *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 59-64
- _____, «Nodier et la théorie du fantastique», *Europe*, n°s 614-615 (*Charles Nodier*), Paris, Europe/Medissor, 1980, pp. 70-78
- BOZZETTO, R., CHAREYRE-MÉJAN, A., PUJADE, P. et R., «Penser le fantastique», *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 26-31
- CAILLOIS, Roger, «Au cœur du fantastique», *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1965
- CIXOUS, Hélène, «La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud», *Poétique*, n° 10, 1972
- DUPONT, Françoise, «Fonction romanesque du récit de rêve», *Revue d'histoire littéraire en France*
- FABRE, Jean, «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature», *La Littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 44-55
- FAIVRE, Antoine, «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)», *La Littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 15-43
- GRIVEL, Charles, «Horreur et terreur : philosophie du fantastique», *La Littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 170-187
- LEROY, Claude, «Limites non-frontières entre humour et fantastique in l'écriture surréaliste», *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 65-72
- LEVY, Maurice, «Gothique et fantastique», », *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 41-48
- MENA, J.C., «Fantasías», *Anthropos*, n°s 154-155, Barcelona, VEGAP, 1994, pp. 61-64
- MIRANDA, J., «Elementos para una narrativa fantástica venezolana», *Revista Hispanoamericana*, n°s 248-249, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1970, pp. 561-571

- MOLINO, Jean, «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 32-41
- _____, «Trois modèles d'analyse du fantastique», *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 12-26
- PÉREZ, Violeta, «Lo fantástico como categoría estética», *Anthropos*, n°s 154-155, Barcelona, VEGAP, 1994, pp. 21-23
- QUINSAT, René, «Réalisme et fantastique balzaciens», », *Europe*, n° 611, Paris, Editeurs Français Réunis, 1980, pp. 49-56
- TRANCÓN, Montserrat, «Teorías de “lo fantásticos”», *Lucanor*, n° 14, 1988, pp. 155-182
- TROUSSON, Raymond, «Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique», *Le Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987

C. SUR LE SURREALISME

1. Ouvrages

- ABASTADO, Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971
- _____, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1975
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955
- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926
- AUDOUIN, Philippe, *Les Surréalistes*, Paris, Seuil, 1974
- AVILA, Affonso, *O Modernismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975
- BÉHAR, Henri, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1984
- BIGSBY, C. W. E., *Dada & surrealism*, London, Methuen, 1972
- BOUNOURE, Vincent, *La Civilisation surréaliste*, Paris, Payot, 1976
- BRECHON, Robert, *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1972
- BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1969
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985
- _____, *Position politique du surréalisme*, Paris, Gonthier, 1972
- _____, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979

Bibliographie

- BROCHIER, Jacques, *L'Aventure des surréalistes : 1914-1940*, Stock, 1977
- CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950
- CESARINY, Mário, *A Intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990
- DELEUZE, Gilles, *l'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985
- Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982
- DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972
- FORTINI, Franco, *O Movimento surrealista*, Lisboa, Presença, 1965
- HELLENS, Franz, *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelles, Labor, 1992
- JANOVER, Louis, *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989
- JEAN, Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Seuil, 1978
- LANGOWSKI, Gerald J., *El Surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982
- LIÈVRE-CROSSON, Élisabeth, *Du cubisme au surréalisme*, Paris, Milan, 1999
- NOUGÉ, Paul, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983
- PICON, Gaëtan, *Journal du surréalisme : 1919-1939*, Genève, Skira, 1976
- PIERRE, José, *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*, Filipacchi/Artcurial, 1986
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1978

V - BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Ouvrages

- APELDOORN, Jo Van, *Pratique de la description*, Amsterdam, Rodopi, 1982
- ALLEAU, René, *La Science des symboles : Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1977
- ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, 1993
- ADAM, Jean-Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990
- _____, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984
- _____, *Le Texte narratif : Traité d'analyse pragmatique et textuel*, Paris, Nathan, 1994 (1985)
- _____, *Types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992
- AGEL, Henri, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1966
- ALBERES, R. M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962
- _____, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1972 (1966)
- _____, *Le Roman aujourd'hui, 1960-1970*, Paris, Albin Michel, 1970
- ALLEN, Peter L., *The art of love: amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992
- AMIS, Kingsley, *L'Univers de la science-fiction*, Paris, Payot, 1962
- ARAGON, Jean-Louis, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, t. I, 1989
- _____, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926
- ARAGON, DEBRAY-GENETTE, Raymonde, et al., *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979
- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985
- ARLAND, Marcel, *Lettres de France*, Paris, Albin Michel, 1951
- ARTAUD, Antonin, *Douze chansons*, par Maurice Maeterlinck, Paris, Stock, 1923
- ASTRE, Georges-Albert, *Cinéma et roman : Eléments d'appréciation*, Paris, Lettres Modernes, 1958

- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Dunod, 1997
- AUERBACH, Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968
- AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992
- AUSTIN, J. L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970
- AVILA, Affonso, *O Modernismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975
- AYGUESPARSE, A., *Franz Hellens*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959
- BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1972 (1950)
- _____, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1991 (1942)
- _____, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992 (1931)
- _____, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1941
- _____, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1989 (1957)
- _____, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (1960)
- _____, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947
- BAKHTINE, Mikail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984
- _____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- BAL, Mieke. *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977
- BALAKIAN, Anna, *O Simbolismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985
- BALLY, Ch., *Le Langage et la vie*, Genève, Droz, 1952
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995
- BARBEDETTE, Gilles, *L'invitation au mensonge : Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1989
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964 (1953)
- _____, *Essais critiques*, Paris, Seuil 1964
- _____, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
- _____, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

- _____, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
- BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975
- _____, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976
- _____, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976
- _____, *La Reine des facultés, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976
- _____, *Salon de 1846, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976
- _____, *Salon de 1859, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976
- _____, *Spleen de Paris, Œuvres complètes I* Paris, Gallimard, 1975
- BAUDRY, Robert, *Graal et la littérature d'aujourd'hui*, Rennes, Terre de Brume, 1998
- BAYLEY, John, *The character of love*, New York, Collier, 1963
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985
- BEGUIN, Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991
- _____, *Création et destinée I*, Paris, Seuil / La Baconnière, 1973
- _____, *Création et destinée II*, Paris, Seuil, 1974
- BELMONT, Nicole, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999
- BELTRÁN ALMERÍA, Luís, *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992
- BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1975
- BERGOLA, Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1977
- BERGSON, Henri, *L'Energie spirituelle, Œuvres*, Paris, PUF, 1959
- _____, *L'Evolution créatrice, Œuvres*, Paris, PUF, 1959
- BERNARD, Jean, *Le Jour où le temps s'est arrêté*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997
- BETHENCOURT, Francisco, *O Imaginário da magia*, Lisboa, Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1987

- BLANCHE, Robert, *Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématique des concepts*, Paris, Vrin, 1966
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- _____, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BLOCH, Ernst, *De la Nouvelle Objectivité à l'art national-socialiste ou l'inversion des signes*, Travaux X, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1980
- BOONE, Joseph Allen, *Tradition counter tradition: love and the form of fiction*, Chicago, University, 1989
- BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957
- BOTTING, Fred, *Making monstrous: Frankenstein, criticism, theory*, Manchester, Manchester University Press, 1991
- BOUDON, Pierre, *Introduction à une sémiotique des lieux*, Montréal, PUM, 1981
- BOURDIL, Pierre-Yves, *Les Autres mondes : Philosophie de l'imaginaire*, Paris, Flammarion, 1999
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1989 (1972)
- BOUSOÑO, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979
- BRANIGAN, Edward, *Point of View in the Cinema*, Berlin – New York – Amsterdam, 1984
- BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970 (Stefan S. Brecht, 1967)
- BREE, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1969
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973
- BRIDEN, Jean-Jacques, *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Dassonville, 1950
- BRIX, Michel, *Le Romantisme français*, Louvain - Namur, Editions Peeters / Société des Etudes Classiques, 1999
- BRUN, Annie Le, *De l'inanité de la littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1994
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964

- CADIOT, Pierre, VISETTI, Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques : Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, 2001
- CAILLOIS, Roger, *Introduction aux Chefs d'œuvre de la Science-Fiction et du Fantastique*, Cercle Européen du Livre
- _____, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1961
- _____, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972
- CAÑELLES, Isabel, *La construcción de la personaje literario*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999
- CANETTI, Elias, *La Conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984
- CANOVAS, Frédéric, *L'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000
- CARREÑO FERNÁNDEZ, Mercedes, *Aspectos psicosociales de las relaciones amorosas*, Santiago de Compostela, Universidad, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1992
- CASILLAS, MARTÍN, Angel et al., *Literatura, Cine, Sociedad*, Oleiros, Editorial Tambre, 1994
- CASTELO-BRANCO, F. A. F., *A Ficção-científica na literatura, no cinema, na rádio e na televisão e a sua projecção em Portugal e no Brasil*, Lourenço Marques, Sociedade de Estudos de Moçambique, 1967
- CERTEAU, Michel De, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975
- CHALIAND, Gérard, *Trésor des récits épiques de l'humanité : le temps des héros*, Paris, Plon, 1995
- CHARDIN, Philippe, *Le Roman et la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1983
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978
- CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982
- CIXOUS, Hélène, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, 1974
- CLAIR, Jean, *De la Nouvelle Objectivité à l'art national-socialiste ou l'inversion des signes*, Travaux X, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1980
- CLARK, Stephen, R. L., *How to live forever: Science fiction and philosophy*, London, Routledge, 1995
- CLEMENT, Catherine, *Miroirs du sujet*, Paris, UGE, 1975

Bibliographie

- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993
- COATES, Paul, *The gorgon's gaze: German cinema, expressionism, and the image of horror*, Cambridge, University Press, 1991
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990
- COSTA LIMA, Luiz, *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988
- COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976
- COUSIN, Victor, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, Didier, 1953
- COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995
- CROUZET, Michel, *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982
- DAISNE, Johan, *De trap van steen en wolken*, Brussel-Den Haag, Manteau, 1958
- DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, *Métamorphoses du récit : Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988
- DECAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, Paris, Privat, 1960
- DEDEYAN, Charles, *Le Nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1968
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969
- _____, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965
- _____, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970 (1964)
- DELVAILLE, Bernard, *La Poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976
- DOINON-BOILEAU, Laurent, *Produire le fictif : Linguistique et écriture romanesque*, Paris, Klincksieck, 1982
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967

- DUBECK, Leroy W., *Science in cinema: Teaching science fact through science fiction films*, New York, Teachers College Press, 1988
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972
- DUJARDIN, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992
- _____, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1968
- _____, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
- EIDELDINGER, Marc, *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973
- FLETCHER, John, *Novel and Reader*, London, M. Boyars, 1980
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1981
- _____, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, 1980
- _____, *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952
- _____, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1979
- _____, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957
- EISENSTEIN, Serge Mikailovich, *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet-Chastel, 1971
- EPSTEIN, Jean, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946
- _____, *Ecrits sur le cinéma*, t. 1, Paris, Seghers, 1974
- _____, *Ecrits sur le cinéma*, t. 2, Paris, Seghers, 1975
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977 (1971)
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 1992
- EVERITT, Anthony, *El Expresionismo abstracto*, Barcelona, Labor, 1975
- EVRARD, Franck, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997
- FERNÁNDEZ CARDO, José Maria, *El Funcionamiento de los personajes en las tres primeras novelas de Robbe-Grillet*, Thèse de Doctorat, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976

- FLAHAULT, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978
- FORD, Charles, *Bréviaire du cinéma, soixante ans de pensée cinématographique*, Paris, Contact Editions Publications, 1959
- FRANK, Nino, *Cinéma dell'arte*, Paris, André Bonne, 1951
- _____, *Petit cinéma sentimental*, Paris, La Nouvelle Edition, 1950
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *Los Géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990
- _____, *Literatura hispanoamericana: Sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1998
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel : Un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins Feux, 1999
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the novel*, New York, Harcourt / Brace & World, 1954.
- FRANKEL, Margherita, *Le Code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1975
- FREDERIC, Madeleine, ALLARD, Jacques, et al., *Modernité / post-modernité du roman contemporain*, Montréal, UQUAM, Les Cahiers du Département d'Etudes Littéraires, 1988
- FUENTES, Carlos, *La Nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969
- GÁLVEZ ACERO, Marina, *La Novela hispanoamericana*, Madrid, Taurus, 1987
- GARDIES, André, *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980
- GASSER, E., *L'Expressionnisme et les événements du siècle*, t. I, Genève, Pierre Cailler, 1967
- GATTEGNO, Jean, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 1971
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Paris, Méridiens/Klincksieck, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1988
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991
- _____, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966
- _____, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- _____, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

- _____, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- _____, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1999
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961
- _____, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, Paris, PUF, Coll. «Que sais-je?», 1998
- GLIKSOHN, Jean-Michel, *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman : Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*, Gembloux, Duculot, 1981
- GOVE, Philip Babock, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*, London, Holland Press, 1961
- GREIMAS, Algirdas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris-The Hague, Mouton, 1970
- _____, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983
- HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964
- HAFTMANN, Alfred, HENTZER, William S. Lieberman, *German art of the twentieth Century*, New York, The Museum of modern art, 1957
- HAMBERGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre o Humanismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1985
- HELLENS, Franz, *Essais de critique intuitive*, Paris – Bruxelles, Sodi, 1968
- _____, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991
- _____, *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelles, Labor, 1992
- HERNANDEZ LES, Juan A., *Cinema e literatura: A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras, 2003

Bibliographie

- HIGHSMITH, Patricia, *L'Art du suspense : Mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987
- HIPP, Marie-Thérèse, *Mythes et réalités : Enquête sur le roman et les Mémoires*, Paris, Klincksieck, 1976
- HUGO, Victor, *Odes et ballades, Œuvres complètes, Poésie I*, Paris, Robert Laffont / «Bouquins», 1985
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985
- JALOUX, Edmond, *Anthologie des essayistes français contemporains*, Paris, Kra, 1934
- JAMES Edward, *Science fiction in the twentieth century*, Oxford, Oxford University Press, 1994
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Félix Alcan, 1936
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- JEAN, Georges, *Le Roman*, Paris, Seuil, 1971
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 (1930)
- JOST, François, *L'Œil-Caméra : Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987
- JOUE, Séverine, *Obsessions & perversions*, Paris, Hermann, Editeurs des sciences et des arts, 1996
- JOUE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992
- JÜNGER, Ernst, *Approches, drogues et ivresse*, Paris, Gallimard, 1991 (Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1970 – La Table Ronde et Christian Bourgois, 1973)
- KAFKA, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1955
- KEMPE, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977
- KRISTEVA, Julia, *Le Texte du roman : Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye-Paris, Mouton, 1969
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma, création et spectacle*, Paris, Masson, 1964

- LAUDE, Jean, *Le Retour à l'ordre : dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Actes du Second Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 15,16 et 17 février 1974, Travaux VIII, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1974
- LAUREL, Maria Hermínia Amado, *Itinerários da Modernidade*, Coimbra, Minerva, 2001
- LAURENT, Jacques, *Roman du roman*, Paris, Gallimard, 1977
- LEBRUN, Jean-Claude, PRÉVOST, Claude, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Medissor/Editions sociales, 1990
- LECERCLE, Jean-Louis, *L'Amour de l'idéal au réel*, Paris, Bordas, 1978
- LEIRIS, Michel, *Le Merveilleux*, Bruxelles, Didier Devillez, 2000
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971
- _____, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980
- _____, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- LEMAITRE, Henri, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle (Première époque : 1890-1930)*, Paris, Bordas, 1984
- _____, *Du Romantisme au Symbolisme : L'âge des découvertes et des innovations 1790-1914*, Paris, Bordas et fils, 1982
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958)
- _____, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993
- LIMA, Luiz Costa, *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988
- LINDSTROM, Naomi, *Literary Expressionism in Argentina*, Arizona, Arizona State University, 1977
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative : Le «point de vue»*, Paris, Corti, 1989, (1981)
- LODGE, David, *L'Art de la fiction*, Paris, Payot & Rivages, 1996
- LOTMAN, Iouri M., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973
- LUKACS, Georg, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975 (Luchterhand à Neuwied, 1971)
- _____, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968

Bibliographie

- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1986
- MABILLE, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1962
- MAETERLINCK, Maurice, *Introduction à une psychologie des songes et autres récits 1886-1896*, Bruxelles, Labor, 1985
- _____, *Théâtre*, Paris-Genève, 1979
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Littérature et Critique*, Paris, Payot, 1971
- _____, *Théâtre*, Paris – Genève, Slatkine, 1979
- MAINGUENEAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990
- _____, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976
- _____, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990
- MARTIN, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1962
- MARTINEZ-BONATI, Félix, *La Estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972 (Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1960)
- MAUPASSANT, Guy, *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion, 1992
- MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 (1963)
- MEJÍA DUQUE, Jaime, *Gabriel García Márquez: mito y realidad de América*, Buenos Aires, Editorial Almagesto,
- MENDES, João, *Teoria literária*, Lisboa, Verbo, 1986
- MENDILOW, Adam Abraham, *Time and the novel*, New York, Humanities Press, 1965
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 1988
- MICHALSKI, Sergiusz, *Nouvelle objectivité*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH Henzollernring, 1994
- MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947
- MILLERET, Jean de, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Avila, 1970

- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980
- MODERN, Rodolfo E., *El Expresionismo literário*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972
- MONNIER, Jean-Pierre, *L'Age ingrat du roman*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1967
- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Gonthier, 1958
- MOTA, José Manuel, *O Efeito de irreal: A fantasia científica de Philip K. Dick*, Coimbra, José Mota, 1995
- MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947
- NYSSSEN, Hubert, *Les Voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1969
- ONIMUS, Jean, *Essais sur l'émerveillement*, Paris, PUF, 1990
- ORTEGA Y GASSET, José, *La Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925
- ORTIGUES, Edmond, *Le Discours et le Symbole*, Paris, Montaigne-Aubier, 1962
- OUELLET, Réal, *Le Nouveau Roman et les critiques de notre temps*, Paris, Garnier, 1972
- PALACIO, Jean de, *Les Perversions du merveilleux*, Séguier, 1993
- PAWLOWSKI, Gaston, *Voyage au Pays de la quatrième dimension*, Paris, Fasquelle, 1912
- PEREIRA, António Serras, *O Sofrimento, o amor e a morte: O cristianismo nos seus mistérios*, Lisboa, José Francisco d'Oliveira, 1948
- PEYRE, Henri, *La Littérature symboliste*, Paris, PUF, 1976
- _____, *Qu'est-ce que le romantisme*, Paris, PUF, 1979 (1971)
- PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995
- PLAZA, Monique, *Ecriture et folie*, Paris, PUF, 1986
- PLISNIER, Charles, *Roman : Papiers d'un romancier*, Paris, Grasset, 1954
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993, (1946)
- POULET, Georges, *Etudes sur le temps humain*, 2 vol., Paris, Plon, 1950-1952
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979 (1961)

Bibliographie

- PREVOST, Jean, *Baudelaire : Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Zulma, Cadeilhan, 1997
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970
- _____, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, tome IV *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989
- PULCINI, Elena, *Amour-passion et amour conjugal : Rousseau et l'origine d'un conflit moderne*, Parus, Honoré Champion, 1998
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966
- RAMIREZ, Francis, ROLOT, Christian, *L'Œil architecte*, Paris, ACR, 2000
- RANCIERE, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da literatura*, Coimbra, Almedina, 1997
- _____, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990
- REY, Alain, *Théories du signe et du sens. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1975
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978
- _____, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990 (1973)
- _____, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967
- RICARDOU, Jean, et al., *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, «10/18», 1970
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986
- _____, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- _____, *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1966
- _____, *Temps et Récit*, vol. I-III, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985
- RICOEUR, Paul, et al., *La Narrativité*, Paris, Éditions du CNRS, 1980
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- RICHARD, L., *Expressionnistes allemands*, Paris, Maspero, 1974
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975

- _____, *Soi-même comme un autre*, Paris, Point / Seuil, n° 330, 1990
- _____, *Temps et récit, I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Point, 1983
- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979
- RIMBAUD, Arthur, *Alchimie du verbe, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972
- _____, *Correspondance, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972
- _____, *Une Saison en enfer, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972
- RITNTNER, Maurício, *Compreensão de cinema*, São Paulo, Buriti, 1965
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972
- ROBIN, Léon, *La Théorie platonicienne de l'amour*, Paris, PUF, 1964
- ROCHETTE, Marguerite, *La Science-fiction*, Paris, Larousse, 1975
- RODRIGEZ MONEGAL, Emir, *El Arte de narrar: Diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1968
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : Genèse d'une écriture*, Paris, Colin, 1971
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification : Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1989 (1962)
- _____, *Narcisse romancier : Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973
- RUYER, Raymond, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950
- SADOUL, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973
- SADRÉ, Muniz, *A Ficção do tempo: Análise da narrativa de science fiction*, Petrópolis, Vozes, 1973
- SAÍNZ DE MEDRANO, Luís, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo)*, Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara, 1989
- SARAMAGO, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995
- SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975 (1947)
- _____, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948

- _____, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947
- _____, *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949
- SCARPETTA, Guy, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1988
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Naissance de la littérature : La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1983
- _____, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989
- SCHEFER, Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, L'Etoile, 1996
- SCHNEIDER, Michel, *Baudelaire : Les années profondes*, Paris, Seuil, 1994
- SELIGMANN, Kurt, *História da magia, sobrenatural, religião*, Lisboa, Edições 70, 1976
- SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988
- STAËL, M^{me} de, *De l'Allemagne*, I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968
- STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974
- STENDHAL, *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, 1973
- TACCA, Oscar, *Las Voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973
- TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman : Essai sur les formes romanesques dans «A la recherche du temps perdu»*, Paris, Gallimard, 1971
- _____, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994
- _____, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982
- TAMBLAH, Stanley Jeyaraja, *Magic, science, religion and the scope of rationality*, Cambridge, University Press, 1990
- THIBAUDET, Albert, *Le Liseur de romans*, Paris, Crès, 1925
- _____, *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936
- _____, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978
- _____, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967
- _____, *Nous et les Autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989
- _____, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971

- _____, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978
- _____, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977
- TORRE, Gillermo de, *História das literaturas de vanguarda*, Lisboa, Presença, 1972
- TRAHARD, Pierre, *Essai critique sur Baudelaire poète*, Paris, Nizet, 1973
- TRUZET, Hélène, *Cosmos et imagination*, Paris, Corti, 1966
- UNAMUNO, Miguel de, *Le Sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1965
- UNWIN, Timothy A., *Flaubert et Baudelaire : Affinités spirituelles et esthétiques*, Paris, Nizet, 1982
- VAES, Guy, *La Flèche de Zénon : essai sur le temps romanesque*, Anvers, Librairie des Arts, 1966
- VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne : Le roman en France : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Nathan, 1985
- VALBUENA BRIONES, Angel, *Literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1969
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985
- VANOYE, P., *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Leduc, 1979
- VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Age d'homme, 1972
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Paris, Presses Universitaires de Grenoble, 1973
- VILAÇA, Nizia, *Paradoxos do pós-moderno: Sujeito e ficção*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994 (1977)
- VOGT, Paul, *L'Expressionnisme : La peinture allemande entre 1905 et 1920*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1992
- WEINRICH, Harald, *Le Temps : Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973 (1964)
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971
- WERNER HAFTMANN, et al., *German Art of the twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1957

- WILLET, John, *Art and Politics in the Weimar period: The new Sobriety, 1919-1933*, New York, Pantheon Books, 1978
- WOLMARK, Jenny, *Aliens and others: Science fiction, feminism and postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994
- WOOLF, Virginia, *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963
- ZAZZO, René, *Le Paradoxe des jumeaux*, Pernoud, Stock-Laurence, 1984
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage : Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969
- ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde : Représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1993

2. Articles

- ADAM, Jean-Michel, «Des mots au discours : l'exemple des principaux connecteurs», *Pratiques*, 43, pp. 107-122
- AMORES GARCÍA, Montserrat, «Lo maravilloso en los cuentos folclóricos reelaborados en el siglo XIX», *Lucanor*, n° 14, 1988, pp. 113-128
- BAL, Mieke, «Narration et focalisation», *Poétique*, n° 29, 1977
- BAROCHE, Christiane, «Alejo Carpentier et le temps suspendu», *Sud*, 12^e année (*Alejo Carpentier et son œuvre*), Paris, Université de la Sorbonne, 1982, pp. 33-39
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966, pp.
- BAUDELLE, Yves, «Poétique des noms de personnages», *Cahiers de Narratologie*, n° 6 (*Le personnage romanesque*), Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1995, pp. 79-89
- BERMÚDEZ, L., «L'absolu imaginaire : personnages jarryques», *Cahiers de Narratologie*, n° 6 (*Le personnage romanesque*), Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1995, pp. 91-98
- BOOTH, Wayne C., «Distance et point de vue», *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
- BOURGEOIS, René, «Nerval, un 'romantique défroqué'», *Littératures*, n° 37, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp. 131-136

- BOURNEUF, Roland, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Etudes littéraires*, Québec, avril 1970, pp. 77-94
- BRANDT, Aage, «Pour une sémiotique de la métaphore», *Versus : Quaderni di studi semiotici*, n° 75, Bologna, Università di Bologna, 1996, pp. 3-13
- CASTRO, Dante, «Literatura y fin del milenio: Apocalipsis Now?», *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, Lima, Universidad de Lima, 1998
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, «La figuration descriptive (Flaubert, Les Goncourt)», *Romanica Wratislaviensia XXII*, n° 690, Actes du colloque organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en collaboration avec l'Université de Wrocław, à Paris les 24-26 janvier 1983, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1984, pp. 49-58
- DONAHUE, Francis, «Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, ° 202, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1966, pp. 133-151
- DONOSO PAREJA, Miguel, «Situación actual y perspectivas de la novela hispanoamericana», *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, Lima, Universidad de Lima, 1998
- GJERDEN, Jorunn S., «Le portrait selon Nathalie Sarraute : Configurations du sujet moderne in *Portrait d'un inconnu et Ici*», *Revue Romane*, n° 34.2, Copenhague, Université de Copenhague, 1999, pp. 265-283
- GLOWINSKI, Michal, «Quatre types de fiction narrative», *Romanica Wratislaviensia XXII*, n° 690, Actes du colloque organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en collaboration avec l'Université de Wrocław, à Paris les 24-26 janvier 1983, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1984, pp. 73-82
- GOSSELIN, Monique, «Le roman aux limites du poème : naissance d'une forme», *Le Genre du roman. Les Genres du roman*, Paris, PUF, 1981, pp. 128-129
- HAMON, Philippe, «Analyse du récit. Éléments pour un lexique», *Le Français moderne*, avril, 1974, pp. 133-154
- HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110
- _____, «Héros, héraut, hiérarchies», *Romanica Wratislaviensia XXII*, n° 690, Actes du colloque organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en collaboration avec l'Université de Wrocław, à Paris les 24-26 janvier 1983, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1984, pp. 13-25
- _____, «Qu'est-ce qu'une description», *Poétique*, n° 12, Paris, Seuil, 1972, pp. 463-485

- HUSSON, Didier, «Logique des possibles narratifs. Étude des compatibilités entre les variables du récit», *Poétique*, septembre 1991, p. 289-313
- ISER, Wolfgang, «The current situation of literary theory: key concepts and the Imaginary», *New Literary History*, Vol. XI, 1979
- JOUE, Vincent, «Le héros et ses masques», *Cahiers de Narratologie*, n° 6 (*Le personnage romanesque*), Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1995, pp. 249-255
- JUÁREZ HERVÁS, Luisa, «El síndrome del tercer mundo y el mito del postmodernismo: el realismo mágico de *Cien Años de Soledad* y *Midnight's children*», *Quinientos años de soledad*, Actas del Congreso «Gabriel García Márquez», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 593-599
- LOEHR, Joël, «La répétition in *L'Espoir*, lieu de passage du sens», *Littérature : Passage et langage*, n° 116, Paris, Larousse, 1999, pp. 109-126
- MARGOLIN, Uri, «Le personnage narratif : représentation, motivation, vraisemblance et réalisme», *Cahiers de Narratologie*, n° 6 (*Le personnage romanesque*), Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1995, pp. 287-294
- MATAMORO, Blas, «Historia, mito y personaje», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 467, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1989, pp. 41-55
- MATAMORO, Blas, «La novela no existe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 471, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1989, pp. 29-53
- MATHIEU-COLAS, Michel, " Frontières de la narratologie ", *Poétique*, n° 65, février 1986, pp. 91-124
- MAUBONT, Catherine, «Art et poésie dans la pensée de Paul Eluard», *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992
- MESLIN, Michel, «Le merveilleux, l'imaginaire et le divin», *Dimensions du merveilleux/Dimensions of the marvellous*, Colloque International et Interdisciplinaire/International and Interdisciplinary Congress, Oslo, Universitet i Oslo, Romansk Institutt, , Avd. A : Fransk, 1987
- MITTERAND, Henri, «L'espace du corps in le roman réaliste», *Romanica Wratislaviensia XXII*, n° 690, Actes du colloque organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en collaboration avec l'Université de Wrocław, à Paris les 24-26 janvier 1983, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1984, pp. 59-71
- MOLINO, Jean, «Logiques de la description», *Poétique*, septembre 1992, pp. 363-382
- MONGARDINI, Carlo, «Sul significato sociologico del pensiero magico», *Il magico e il moderno*, Milano, Franco Angeli Editores, 1983, pp. 13-60

- PHILIP, Jacqueline, «Temps ‘inverti’, temps ‘circulaire’ *Le partage des eaux*», *Sud*, 12^e année (*Alejo Carpentier et son œuvre*), Paris, Université de la Sorbonne, 1982, pp. 40-48
- POZUELO YVANCOS, José Maria, «*Cien Años de Soledad* y la poética de la ficción», *Quinientos años de soledad*, Actas del Congreso «Gabriel García Márquez», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 97-110
- RONSE, Henri, «Le labyrinthe, espace significatif», *Cahiers internationaux du symbolisme*, n^{os} 9 et 10, p. 27-43
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, «Maurice Maeterlinck, une esthétique du virtuel», *Nord’ – Revue de critique et de création littéraire du nord / Pas-de-Calais*, n^o 26, Lille, S.L.N., 1995
- THORNE, Carlos, «Novela e historia en América Latina», *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, Lima, Universidad de Lima, 1998
- VACHER, Pascal, «Problèmes de la forme romanesque au XX^e siècle : Le roman contre le réel», *Formes et imaginaire du roman : Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 119-133
- VARGAS LLOSA, Mario, «La solitaria y el catoblepas», *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, Lima, Universidad de Lima, 1998
- VILLANUEVA, Darío, «Gabriel García Márquez: realismo y realismo s», *Quinientos años de soledad*, Actas del Congreso «Gabriel García Márquez», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 323-324
- WIT LABUDA, Aleksander, «Le personnage dans la lecture “réaliste”», *Romanica Wratislaviensia XXII*, N^o 690, Actes du colloque organisé par l’Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en collaboration avec l’Université de Wrocław, à Paris les 24-26 janvier 1983, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1984, pp. 27-47

Index

A

A la recherche du temps perdu, 115

A la souche obscure des rêves : La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy, 350, 585

Abate, Sandro, 92

Actes du Colloque André Dhôtel, 250, 379, 396, 398, 399, 454, 482, 512, 514

Aigle à deux Têtes (L') (film), 463

Alain-Fournier, 32, 33, 87, 103, 202, 203, 204, 205, 207, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 252, 269, 317, 320, 321, 360, 361, 362, 363, 366, 387, 388, 389, 391, 394, 399, 400, 445, 446, 454, 455, 458, 459, 460, 467, 475, 476, 477, 500, 503, 506, 510, 513, 516, 604

Alain-Fournier : Les demeures du rêve, 244

Alain-Fournier et la naissance du récit, 203, 360

Alain-Fournier et la réalité secrète, 387, 477

Alain-Fournier face à l'angoisse, 476

Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud, 202, 361, 362

Alain-Fournier romancier, 318, 361

Albérès, R. M., 100

Albicocco, Jean-Gabriel, 206, 246, 393, 455, 503, 507

Albrecht, Marguerite Cécile, 250, 396

Albright, Ivan Le Lorraine, 59

Alchimie du verbe, 134, 135

Alegría, Fernando, 75

Allende, Isabel, 33, 187

Ame romantique et le rêve (L'), 120, 124, 179

Ames fortes, 450

Anales de Literatura Hispanoamericana, 92, 240

Analyses et Réflexions sur... «Les Amis inconnus» de Jules Supervielle, 445, 575

Anderson Imbert, Enrique, 34, 67, 73, 77, 78, 90, 193

André Breton : Quelques aspects de l'écrivain, 371

André Breton et les données fondamentales du surréalisme, 92

André Dhôtel ou les merveilles du romanesque, 224, 247, 321, 446, 479

Anthologie de la littérature fantastique, 85

Anthologie des essayistes français contemporains, 136

Anthropos, 192

Apollinaire, Guillaume, 93, 111, 130, 295

Approches, drogues et ivresse, 127

Aragon, Louis, 165, 183, 185

Ardennes : «Le Pays où l'on n'arrive jamais», 247, 248, 517

Aristote, 98, 108, 145

Arminius – Kampfschrift für deutschen Nationalismus, 64

Arnason, H. H., 54, 55

Arrière-pays (L'), 15, 32, 214, 260, 317, 348, 383, 429, 430, 498, 585, 586, 592, 604

Arrouy, Jean, 545

Art et la littérature fantastiques (L'), 87

Artaud, Antonin, 94, 140

Artist's Voice: Talks with 17 artists (The), 59

Artaud, Gustav, 53

Assommoir (L'), 153

Asturias, Miguel Ángel, 70, 75

Au château d'Argol, 32, 216, 219, 254, 255, 256, 326, 327, 329, 371, 372, 416, 447, 467, 468, 469, 485, 517, 519, 528, 604

Au château d'Argol / Un balcon en forêt de Julien Gracq, 329

Ayguespars, A., 131

Aymé, Marcel, 32, 87, 103, 164, 189, 190, 191, 201, 202, 229, 230, 231, 304, 305, 308, 309, 311, 313, 351, 352, 353, 354, 375, 376, 377, 402, 403, 404, 441, 442, 443, 465, 466, 496, 497, 576, 577, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 604, 619

Azari, Fedele, 51

Azoury, Philippe, 344, 464, 546, 554

B

Bachelard, Gaston, 159, 242, 260, 288, 294, 300, 325, 339, 346, 426

Balakian, Anna, 142

Balthus, 94

Balzac, 88, 114, 115, 120, 416

Barbedette, Gilles, 150, 151, 153, 154

Barella, Julia, 192

- Baroche, Christiane, 461
- Baronian, Jean Baptiste, 83
- Barrenechea, Ana María, 76, 78, 89, 92
- Barroco literario en Hispanoamérica (El)*, 81
- Barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier (Lo)*, 81, 94
- Barroso VIII, Juan, 59, 79, 80, 167
- Barthes, Roland, 145
- Bastaire, Jean, 202, 361, 362
- Baudelaire : Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, 125
- Baudelaire : Les Années profondes*, 123
- Baudelaire, Charles, 36, 37, 82, 84, 102, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 144, 146, 149, 150, 152, 153, 170, 178, 180, 181, 186, 191, 417, 429, 475, 528, 542, 550, 561, 601
- Baudry, Robert, 458, 459, 467, 468, 506, 514
- Bautista Gutiérrez, Gloria, 186, 187
- Beckmann, Max, 54, 55, 63
- Béguin, Albert, 120, 124, 162, 178, 179
- Belle au bois dormant (La)*, 503, 522
- Belle et la Bête (La) (film)*, 32, 340, 341, 400, 401, 464, 465
- Bellemin-Joël, Jean, 87
- Bérard, Christian, 300, 404
- Bergson, Henri, 144
- Bernard, Claude, 153
- Bernard, Jean, 330
- Bertonati, Emilio, 54
- Bertrand, Aloysius, 111
- Besnier, Michel, 444
- Bessière, Irène, 87, 188
- Bête humaine (La)*, 153
- Bible (La) : Nouveau Testament*, 527, 533
- Blanchot, Maurice, 255
- Bloch, Ernst, 97
- Blondeau, Philippe, 224, 225, 247, 250, 251, 253, 321, 323, 326, 446, 480
- Bohème endormie*, 55
- Boire à la source*, 574
- Bollème, Geneviève, 146, 149
- Bonnefoy, Yves, 15, 32, 87, 103, 214, 215, 216, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 348, 349, 350, 383, 384, 385, 429, 430, 431, 433, 434, 447, 498, 585, 586, 587, 588, 589, 592, 604, 622
- Bontempelli, Massimo, 35, 63, 64, 65, 66, 67, 81, 97, 473, 474
- Borel, Pétrus, 120
- Borgal, Clément, 218, 258, 372, 417, 520, 521, 527, 529, 553, 554
- Borges, Jorge Luis, 33, 71, 73, 90
- Bot, 51
- Bouloumié, Arlette, 236, 335, 337, 380, 420, 421, 488, 530, 534
- Bourneuf, Roland, 281
- Bouvet, Rachel, 88
- Boyer, Jean, 442, 497, 579
- Brecht, Bertolt, 150
- Breton, André, 69, 81, 93, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 371, 585
- Brisées*, 184
- Brix, Michel, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117
- Brodin, Pierre, 278, 369
- Brudo, Annie, 207, 211, 283, 285, 332, 414, 452, 537, 538, 539, 540
- Bûcher d'Hercules : Histoire, critique et théorie littéraires (Le)*, 168
- Buisine, Alain, 240, 391, 458, 478, 500, 511
- Bulletin hispanique*, 78, 193
- Burgos, Jean, 191
- Butor, Michel, 100, 101, 102, 341, 345

C

- Cabau, Jacques, 84
- Cabrera, Vicente, 75
- Cahier onze (Yves Bonnefoy)*, 215, 349, 498, 589, 593
- Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, 380
- Cahiers Jean Cocteau*, 8, 551
- Cahiers Marcel Aymé*, 497
- Caillouis, Roger, 85, 87, 88, 173
- Caizergues, Pierre, 301, 550
- Caldas, José Bonifácio A., 142
- Calmel, Michel, 497

- Calvino, Italo, 31
- Camayd-Freixas, Erik, 73, 89, 91
- Camp, Maxime du, 147
- Camus, Albert, 523
- Canada, Serge, 593
- Canovas, Frédéric, 179, 181
- Cantatrice chauve (La)*, 583
- Cap de Bonne-Espérance (Le)*, 365
- Carion, Jacques, 255
- Carmelich, 51
- Carné, Marcel, 291, 294, 364, 410, 411, 494, 496, 522, 564, 565, 566, 567
- Carpentier, Alejo, 38, 68, 70, 78, 79, 81, 94, 95, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 592, 603, 604
- Carpentier: El reino de este mundo*, 95
- Carrá, Massimo, 63, 69
- Carroll, Lewis, 120
- Carrouges, Michel, 92
- Carta sobre o humanismo*, 360
- Casarian, Gérard, 383, 585
- Castex, Pierre-Georges, 85, 87
- Cazott, Jacques, 87
- Cellier, Léon, 478
- Celorio, Gonzalo, 79
- Chambon, Bertrand du, 222, 448, 449
- Chanady, Amaryll, 91, 92, 95, 201
- Chao, Ramón, 167, 170
- Chaperon, Danielle, 339, 341
- Chateaubriand, René de, 110, 112, 114, 116
- Chaudier, Stéphane, 382
- Chauveau, Jean-Pierre, 550
- Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique (Les)*, 87
- Chelebourg, Christian, 501, 502
- Chemin de personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq (Le)*, 263, 447
- Chemins de l'errance (Les)*, 414
- Chemins et les rues de Marcel Aymé (Les)*, 305, 584
- Chesterton, G. K., 67
- Chevalier, Olivier, 301, 303
- Chevaliers de la Table Ronde (Les)*, 463, 467
- Chevrel, Yves, 151, 152, 153
- Chiampi, Irlemar, 59, 68, 70, 72, 73, 80, 81, 88, 89, 90, 95, 165, 166, 167, 168, 170
- Chimères*, 184
- Chirico, Giorgio de, 63, 72, 165, 264
- Cimetière marin*, 585
- Cinema e Literatura: A metáfora visual*, 206
- Cinq paradoxes de la modernité (Les)*, 51
- Clair, Jean, 97
- Claudiel, Paul, 142
- Clayton, Alan J., 214
- Cocteau*, 222, 338, 449, 464, 493, 555
- Cocteau et le cinéma : Désordres*, 344, 464, 546
- Cocteau, Jean, 32, 33, 34, 60, 67, 87, 103, 190, 221, 222, 223, 224, 269, 285, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 364, 365, 366, 367, 400, 401, 404, 406, 407, 408, 410, 428, 448, 449, 451, 463, 464, 467, 484, 492, 493, 499, 520, 546, 547, 548, 550, 555, 604
- Cocteau, poète de l'au-delà*, 553
- Code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud (Le)*, 132
- Coelho, Alain, 216, 255, 371
- Cohérences aventureuses*, 88
- Colline*, 378
- Combe, Dominique, 99
- Comment travaillent les écrivains ?*, 232
- Compagnon, Antoine, 51
- Condé, Maryse, 33
- Confesiones sencillas de un escritor barroco*, 166
- Confluências*, 510
- Constant, Benjamin, 114
- Construção do fantástico na narrativa (A)*, 82
- Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (Le)*, 85, 87
- Conti, 474
- Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times*, 119
- Conversaciones con Alejo Carpentier*, 167, 170
- Coq de bruyère : Contes et récits*, 468
- Correspondance 1905-1914 (Alain-Fournier - Jacques Rivière)*, 205, 242, 360, 387, 475
- Correspondance Rivière-Fournier*, 362
- Cortázar, Julio, 33
- Costa Lima, Luiz, 119

Courbet, 494
 Cousin, Victor, 114, 115
 Cousseau, Anne, 391, 478, 479, 504, 510
Création et Destinée, 178
Création et destinée II : La réalité du rêve, 178
Crise du roman (La), 103
Cuadernos Americanos, 74, 90, 92
Curiosités esthétiques, 475

D

Daisne, Johan, 35, 63, 65, 66, 120
 Dalember, Louis-Philippe, 169, 172
 Dalmonte, 51
 Darío Carrillo, Germán, 75, 76
David Coperfield, 205
 Davringhausen, Heinrich Maria, 54, 63
De l'Allemagne, 110
De la féerie à la science fiction : Anthologie de la littérature fantastique, 85
De la Nouvelle Objectivité à l'art national-socialiste ou l'inversion des signes, 97
De trap van steen en wolken, 63, 65
 Decae, Henri, 301, 555
Décor mythique de «La Chartreuse de Parme» (Le), 305
 Dédéyan, Christian, 387, 477
 Defoë, Daniel, 157, 499
 Degn, Inge, 420
 Delacroix, Eugène, 111, 122, 600
 Delbaere-Garant, Jeanne, 321
 Dell'arco, Mauricio Faggiolo, 53
 Della Grisa, Graciela N. Ricci, 158, 159
 Demeny, Paul, 132, 134, 136
Der Cicerone, 55, 56
 Derain, André, 63, 97
 Derivière, Philippe, 279, 415
Derrière chez Martin, 354
 Desbordes, Jean, 366
 Descartes, 192
 Descartes, René, 156
Déserteur et autres récits (Le), 543
 Desnos, Robert, 165

Dewulf, Sabine, 314, 315, 316, 355, 467, 574, 575, 576
 Dhôtel, André, 32, 87, 224, 226, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 379, 380, 381, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 446, 454, 459, 460, 467, 475, 479, 482, 484, 491, 514, 515, 516, 517, 604
Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (Le), 87
Dialectique de la durée (La), 325, 346
 Diderot, 107, 666
Difficulté d'Etre (La), 337, 365, 367, 492, 499
Dimensions du merveilleux/Dimensions of the marvellous, 185
Disparus de Saint-Agil (Les) (fim), 32, 476
 Diulgheroff, Nicolay, 51
 Dix, Otto, 63
 Dobbs, Annie-Claude, 217, 257, 329, 373, 418, 420, 485, 517
Docte ignorance de Marcel Aymé (La), 311, 353, 376
 Dottori, Gerardo, 51
Double Vie d'Asselineau (La), 181
Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq, 217, 257, 329, 373, 418, 485, 517
Du Fantastique en littérature, 82
Du Romantisme au Symbolisme (1790-1914) : L'âge des découvertes et des innovations, 110, 135
Du Vrai, du Beau et du Bien, 114
 Dubois, Jacques, 145, 146
 Dumont, Jean-Louis, 582
 Dupuis, Michel, 161, 182, 317, 470
 Durand, Gilbert, 118, 159, 305, 351
 Durand, Jean-François, 546
 Duteurtre, Benoît, 584, 585

E

Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière (L'), 260
Eclipse du récit chez Julien Gracq (L'), 329
Eco, 80
Ecole buissonnière : Entretiens avec Jérôme Garcin (L'), 324, 325, 379
Ecriture rêvée (L'), 179

Ecrivain des sortilèges (L'), 372
 Eigeldinger, Marc, 331, 536
 Eliade, Mircea, 337
 Eluard, Paul, 165, 184
Encre du savant et le sang des martyrs : Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier (L'), 420
Energie spirituelle (L'), 144
Enfant de la haute mer (L'), 32, 226, 313, 350, 355, 368, 400, 454, 466, 495, 567, 582, 604
Enfants terribles (Les), 32, 34, 67, 221, 222, 269, 296, 297, 298, 299, 300, 338, 339, 340, 365, 366, 404, 406, 407, 449, 463, 464, 467, 492, 493, 548, 549, 555, 604
Enfants terribles (Les) (film), 32, 301, 406, 464, 554, 555
Enfants terribles de Jean Cocteau (Les), 338, 464, 555
Ennemonde, 285, 542
Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret (L'), 139
Ensaio sobre a cegueira, 466
Entretien avec Julien Gracq, 371
Entretiens, 404
Entretiens (1913-1952), 69
Entretiens (Jean Cocteau - André Fraigneau), 224, 300
Entretiens autour du cinématographe, 484
Entretiens sur la poésie, 434, 498, 592
Entretiens sur le cinématographe, 493, 555
 Ernst, Max, 63
 Eschenbach, Wolfram von, 518
Espejo hablado: Un estudio de «Cien años de soledad» (El), 75
Essai critique sur Baudelaire poète, 124
Essais de critique intuitive, 121
Essais sur le roman, 100, 341, 345
Estudiante (El), 165
Etranger (L'), 523, 531
Etranges récits, étranges lectures : Essai sur le fantastique dans la littérature, 88
Etudes cinématographiques, 406
Evolution créatrice (L'), 144
Expressionnisme : La peinture allemande entre 1905 et 1920 (L'), 53

Expressionnistes allemands, 50

F

Fabre, Jean, 173, 174, 175, 177, 188
Fabuleux destin d'Amélie Poulain (Le) (film), 33, 375
 Fama, Antonio, 69
Fantastique (Le), 83, 85
Fantastique réel (Le), 120
 Farfa, 51
 Favre, Yves-Alain, 305, 351, 403, 568, 580, 581
 Fergusson, Kirsty, 276
 Ferrer, Sanchez, 94
Figures III, 202, 320
Filles du feu (Les), 121
 Fillia, 51
 Finck, Michèle, 349, 385, 585, 586
 Finné, Jacques, 176, 177
 Fitch, Brian T., 279, 280, 282, 331, 370, 462
Flaubert et Baudelaire : Affinités spirituelles et esthétiques, 149
 Flaubert, Gustave, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 281, 602
Fleurs du Mal (Les), 125, 127, 528, 542, 561
 Flores Garcia, Angel, 476, 478, 503
 Flores, Angel, 71, 72, 73, 74, 77, 90
Formes et imaginaire du roman : Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain, 169
 Fraigneau, André, 224, 300, 404, 484
France fantastique (La), 82
 Frank, Nino, 25, 93, 94, 97, 98, 474
 Frankel, Margherita, 132, 133
 Freud, Sigmund, 69, 84, 88, 93, 193
 Furtado, Filipe, 82

G

Gallo, Marta, 68, 177
 García Márquez, Gabriel, 33, 240
 Gautier, Théophile, 122, 124
 Genette, Gérard, 202, 320
Genre du roman. Les genres du roman (Le), 104
Genres du discours (Les), 98

Genres littéraires (Les), 99

George, Stefan, 50

German Art of the Twentieth Century, 51, 62

Germinal, 153

Giono aujourd'hui, 285, 378, 545

Giono l'enchanteur, 378, 426, 428, 542

Giono, Jean, 32, 87, 103, 164, 189, 190, 202, 212, 214, 231, 285, 287, 288, 289, 290, 346, 377, 378, 380, 425, 428, 429, 449, 467, 486, 491, 542, 543, 544, 545, 546, 548, 579, 604

Giraudoux, Jean, 87, 103

Givre, 255

Gobin, Pierre B., 298, 338, 407, 408, 464, 555

Godard Henri, 340

Goethe, Johan Wolfgang von, 533

Goll, Yvan, 50, 474

Gómez, Ramon, 65

González Echevarría, Roberto, 78, 167

González, Aimée, 75

Gorceix, Paul, 121

Gosselin, Monique, 104, 105, 106

Graal et littératures d'aujourd'hui, 467

Gracq, Julien, 32, 87, 99, 103, 216, 217, 218, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 326, 329, 370, 371, 372, 373, 374, 416, 418, 419, 420, 447, 467, 468, 485, 486, 491, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 528, 529, 604

Grand Meaulnes (Le), 32, 202, 204, 240, 241, 242, 248, 269, 280, 317, 318, 319, 387, 388, 391, 397, 398, 399, 418, 444, 459, 467, 468, 469, 475, 476, 478, 483, 499, 500, 501, 506, 510, 511, 512, 517, 604

Grand Meaulnes (Le) (film), 33, 206, 246, 393, 503

Grand Meaulnes : Roman initiatique (Le), 476, 478, 503

Grand Meaulnes ou l'initiation manquée (Le), 478

Grass, Günter, 486

Green, Julien, 32, 87, 103, 207, 208, 210, 211, 234, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 285, 330, 331, 334, 369, 370, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 425, 451, 452, 461, 462, 463, 468, 489, 490, 491, 534, 536, 537, 541, 604

Gross, George, 63

Guenther, Irene, 60, 96, 97

Guimar, Michel, 391

Gus Bofa, 409

H

Hadermann, Paul, 129

Haedens, Kléber, 102, 150

Haftmann, Werner, 51

Haider, Karl, 56

Hamon, Philippe, 234

Hartlaub, Gustav, 54, 55, 62, 63

Hegel, Friedrich, 77, 524, 525, 526

Heidegger, Martin, 360

Heine, Henri, 111

Hellens, Franz, 120, 121, 131

Hernández Les, Juan A., 206

Herzfeld, Claude, 391, 399, 454, 455, 458, 478, 500, 511

Het Geluk/Wat is magisch-realisme, 63, 66

Hewitt, Nicolas, 305, 308, 309

Hiddleston, James A., 355, 356

Hispania, 71, 90

Histoires extraordinaires et Nouvelles histoires extraordinaires, 84

Historia universal de la infamia, 71, 73

Historia verdadera del realismo mágico, 25, 54, 56, 60, 98

Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, 167, 170

History of Modern Art, 54

Hitler, Adolphe, 54

Hoffmann, E.T.A., 83

Hofmannsthal, Hugo von, 50

Homenaje a Alejo Carpentier, 166

Horla (Le), 90

Hoy, Peter C., 211, 491

Hugo, Victor, 111, 115, 130, 178, 600

Husson, Claudie, 203, 360

I

Iliade, 102

Illuminations, 133, 135, 136

Images d'Alain-Fournier, 503
Images et signes de Michel Tournier, 236, 276, 489
Inquiétante étrangeté et autres essais (L'), 88
Introdução à literatura latino-americana, 165
Introduction à la littérature fantastique, 85, 99
Introduction à une psychologie des songes et autres récits 1886-1896, 139
Introduction aux chefs d'oeuvre de la science-fiction et du fantastique, 173
Intruse, 142
Intuition de l'instant (L'), 325
Invitation au mensonge : Essai sur le roman (L'), 150, 151
 Ionesco, Eugène, 583
Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique (L'), 234
Islas, 75
Itinerários da modernidade, 124
 Izambard, Georges, 131, 134

J

J'accuse, 154
 Jackson, John E., 350, 432, 585, 588
 Jacob, Max, 295
 Jaloux, Edmond, 97, 98, 136, 150
 James, Edward, 174, 176
 Jaque, Christian, 476
 Jarnés, Benjamin, 67
 Jarry, Alfred, 166, 170
Jean Cocteau, 300, 493
Jean Cocteau aujourd'hui, 301, 550
Jean le Bleu, 546
Jeu suprême : Structure et thèmes dans «Le Grand Meaulnes» (Le), 204, 242, 319, 390, 445, 503
Jour où le temps s'est arrêté (Le), 330
Journal (Julien Green), 210, 243, 412, 489
Journal d'un inconnu, 340, 366
Journal IV (de Julien Green), 369
Journal V (de Julien Green), 370
 Joyce, James, 65, 474
Jules Supervielle, 567
Jules Supervielle : Le forçat volontaire, 569

Jules Supervielle ou la connaissance poétique : Sous le «soleil de l'oubli», 314, 315, 355, 467, 574
Julien Gracq : L'écrivain et les sortilèges, 218, 258, 417, 520
Julien Gracq et la poétique du paysage, 255
Julien Gracq, appareillage, 216, 256, 371
Julien Green, 277, 278, 279, 280, 331, 369
Julien Green : Le siècle et son ombre, 210, 280, 489, 535
Julien Green : Les chemins de l'errance, 279
Julien Green et la tentation de l'irréel, 331, 536
 Julliard, Alain, 307, 308, 311, 497, 576, 577
 Jünger, Ernst, 33, 63, 64, 65, 127, 128

K

Kaempf, Pierre-François, 526
 Kafka, Franz, 67, 71, 72, 100, 101, 454
 Kaiser, George, 65
 Kant, Emmanuel, 110
 Kihm, Jean-Jacques, 449, 493
 Koopman-Thurlings, Mariska, 236, 275, 335
 Koster, Serge, 233, 236, 268, 272, 457
 Krell, Jonathan, 271
 Kuh, Katherine, 59

L

L'Isle-Adam, Auguste Villiers de, 477
La Fée aux miettes, 112
 Lacarrière, Jacques, 243, 244, 245
 Lacassin, Francis, 563
 Lalanne, Jean-Marc, 344, 464, 546, 554
 Lamartine, Alphonse, 110, 112
 Lampo, Hubert, 66, 605
 Lamy, Jean-Claude, 563
 Lannes, Roger, 299, 302
 Lannou, Maurice Le, 243
 Larbaud, Valéry, 87
 Laude, Jean, 52
 Laurel, Maria Hermínia Amado, 123, 510
 Laurenti, Huguette, 301
 Leal, Luis, 74, 77, 90, 92
 Leante, César, 165

Leçon de Flaubert (La), 146
Leçon inaugurale, 498
Leçons de littérature allemande (Morceaux choisis), 533
 Lécureur, Michel, 305, 443, 579, 583, 584
 Lecuyer, Maurice, 391
 Lefèvre-Deumier, Jules, 533
Légende des siècles (La), 111
 Léger, Fernand, 97
 Lehtovuori, Eeva, 461
 Leiris, Michel, 184
 Lemaitre, Henri, 110, 111, 113, 127, 129, 131, 135, 139, 140, 154
 Letourneur, 114, 115, 116
Letras y hombres de Venezuela, 70
Lettres au Petit B., 476
 Leutrat, Jean-Louis, 329
 Leuwers, Daniel, 262, 264, 266, 585, 590
 Levine, Suzanne Jill, 75
 Lévy, Maurice, 85, 176
 Lewis, Matthew Gregory, 166
Ligne de Jean Cocteau : Quête littéraire et graphique d'une identité (La), 223
 Linarès, Serge, 223
Literatura y Revolución, 75
Littérature, 87
Littérature et réalité, 145, 156
Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle (La), 176
Littérature symboliste (La), 131
Littératures Contemporaines, 305
Livre blanc (Le), 297, 406, 492
 Llarena, Alicia, 74, 75, 76, 90, 239
 Locke, John, 156
Logique, 525
Lovecraft ou Du fantastique, 176
 Lovecraft, Howard Phillips, 87
 Lukács, Georg, 152
 Lydis, 474
 Lyotard, Jean-François, 51

M

Mabille, Pierre, 167, 168, 170
Mac Orlan : L'aventurier immobile, 563
 Mac Orlan, Pierre, 32, 87, 97, 103, 219, 220, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 341, 342, 344, 345, 362, 363, 364, 375, 408, 409, 410, 411, 450, 451, 473, 474, 494, 495, 556, 558, 559, 562, 563, 564, 604
 Machado, Alvaro Manuel, 165, 168
Machine infernale (La), 300, 301, 339, 463, 464, 520
 Maclean, Marie, 204, 242, 319, 390, 391, 445, 503, 507, 509
Madame Bovary, 148, 150, 153, 281
 Maeterlinck, Maurice, 36, 37, 122, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 186, 202, 361, 477, 602, 666
Magazine littéraire, 340, 420
Magic Realism Rediscovered, 1918-1981, 56, 96
Magic Realism, and the Literary World of Miguel Angel Asturias, 73
Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy, 91, 92, 201
Magical Realism: Theory, History, Community, 60, 95
Mal dans l'univers de Julien Green: Ambivalence et antithèse dans l'imaginaire greenien (Le), 280
 Malaparte, Curzio, 474
 Mallarmé, Stéphane, 104, 112, 138, 361
 Malraux, André, 65
 Malrieu, Joël, 83, 84, 85
Manifestes du surréalisme, 93, 171
 Marasco, Antonio, 51
Marcel Aymé : Marcel Aymé et le merveilleux, 582
Marcel Aymé : Un honnête homme, 443, 579
 Marot, Patrick, 329, 330
 Márquez Rodríguez, Alexis, 81, 93, 94
 Martins, Otilia da Conceição Pires, 280
 Maturo, Graciela, 90
 Matz, Wolfgang, 210, 277, 279, 489, 490, 535
 Maubon, Catherine, 184
 Maupassant, Guy de, 90, 151, 154
 Maurois, André, 65
Mauvaises pensées du Grand Meaulnes (Les), 240
Mein Kampf, 54
 Méjan, Alain Chareyre, 379, 482

Melchior-Bonnet, 277
 Melville, 120, 407
 Melville, Jean-Pierre, 298, 301, 407, 493, 554
 Mena, Lucila Inés, 78, 193
 Mendilow, Adam Abraham, 357
 Menton, Seymour, 25, 54, 55, 56, 60, 73, 96, 98
Merveilleux (Le), 184
 Meslin, Michel, 185, 187, 188
Message poétique du symbolisme, 134, 140
Métamorphose (La), 454
Métamorphoses du roman, 100
 Metken, Günter, 53
 Michalski, Sergiusz, 53
 Michaud, Guy, 134, 135, 136, 137, 140, 141
Michel Tournier, 212, 233, 236, 268, 272
Michel Tournier : La séduction du jeu, 233, 532
Michel Tournier : Le roman mythologique suivi de Questions à Michel Tournier, 530
Michel Tournier's Metaphysical Fictions, 233
 Milly, Jean, 221
 Milner, Max, 87
 Minelli, Vicent, 406
 Mingelgrün, Albert, 161, 182, 317, 386, 470, 534
Minuit, 412
 Miró, Joan, 63
Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique (Le), 173, 188
Miroir du merveilleux (Le), 170
 Mme de Staël, 110
 Monballin, Michèle, 398, 512, 516
Monde (Le), 243
Montmartre, 295
Mort d'un personnage, 32, 212, 285, 286, 287, 317, 345, 348, 377, 378, 425, 429, 467, 491, 542, 543, 548, 604
 Mortal, Anne, 263, 447
 Mourgue, Gérard, 222, 338, 367, 464, 555
Mystères d'Alain-Fournier, 391, 458, 478, 500, 505
Mythe de l'éternel retour (Le), 337
Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne, 501

N

Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, 35, 67, 163
Nacional de Caracas (El), 164
Naissance de la littérature : La théorie esthétique du romantisme allemand, (La), 108
Naissances, 368
 Naliwajek, Zbigniew, 318, 319, 361
Narrativa de Gabriel García Márquez (La), 76
Naturalisme (Le), 151
 Naughton, John, 498
 Née, Patrick, 265
 Nerval, Gérard, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 120, 121, 129, 130, 135, 178, 180, 184, 186, 409, 477, 600
Neue Sachlichkeit, 54, 55
 Neveux, Marcel, 285, 286, 378, 427, 542
 Nietzsche, Friedrich, 130
Niño jugando, 54
Noces (Les), 426
Noches (Las), 170
 Nodier, Charles, 82, 111, 114, 129, 180
 Noël, Mireille, 329
Nord' – Revue de critique et de création littéraire du nord / Pas-de-Calais, 142
Notices, notes et variantes, 135
Nouvel esprit scientifique (Le), 260
Nouvelle Objectivité, 53, 54, 585
 Novalis, 108, 109, 129, 178, 184
Novecento. 900, 64, 65, 97, 474
Novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo (La), 165, 172
Nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez (La), 75
Nuits aux Bouges, 556

O

Obras Completas de Alejo Carpentier, 164
Odes et Ballades, 115
Odyssée, 102, 346

Œdipe, 501, 520
Œuvre poétique (L'), 185
 Olivier, Paul, 574
Onze études sur la poésie moderne, 585
Opium, 297, 365, 366, 550
 Oppo, Cipriano Efisio, 474
Orphée, 546
Orphée (film), 32, 344, 428, 463, 464, 465, 546, 547
 Ortega y Gasset, José, 67
Otros mundos. Otros fuegos: Fantasía y Realismo
 Mágico en Iberoamérica, 77, 78
 Ouellet, Réal, 281

P

Pageaux, Daniel-Henri, 168, 169
 Paladini, Vinicio, 51
 Pannaggi, Ivo, 51
Panorama de la littérature fantastique de langue
 française, 83
Paradoxe sur le roman, 102, 150
Parents terribles (Les), 463
Paris, 154
Parsifal, 517, 518
 Paseyro, Ricardo, 569, 572
Passé-défini, I (Le), 301
Passe-muraille (Le), 32, 191, 229, 304, 308, 350, 374,
 402, 404, 466, 495, 497, 576, 583, 584, 604
Passe-muraille (Le) (film), 32, 442
Passe-muraille de Marcel Aymé (Le), 308, 497, 577
 Paulvé, André, 341, 344, 401, 428, 464, 522, 546, 566
Pays où l'on n'arrive jamais (Le), 32, 224, 247, 248,
 250, 253, 280, 317, 321, 394, 396, 398, 399, 418,
 454, 459, 467, 468, 469, 470, 475, 479, 511, 517,
 604
Paysage Automnal, 56
Paysan de Paris (Le), 183
 Paz, Marga, 57, 60
Peintre de la vie moderne (Le), 126
Perceval le Galois, 102
Perceval ou le Conte du Graal, 518

Péret, Benjamin, 165
 Perrault, Charles, 503
 Petit, Susan, 233
Petits poèmes en prose (Les), 102, 127
 Peyre, Henri, 113, 117, 131
Philosophie du non (La), 339
 Picasso, Pablo, 63, 65, 165
 Pickering, Robert, 510
Pierre et Jean, 154
Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières, 219, 291, 341,
 363, 409, 451, 495, 557
 Pietri, Uslar, 68, 70, 71, 164
 Planells, Antonio, 90
 Plard, Henri, 129
 Platon, 108, 114, 116, 145
 Plazy, Gilles, 257, 519, 524, 526, 529
 Plisnier, Charles, 98
Poe par lui-même, 84
 Poe, Edgar Allan, 84, 120, 129, 170
Poésie et profondeur, 128, 130
Poétique de l'espace (La), 242, 288, 294, 300
Poétique de la rêverie (La), 426
Poétique des textes, 221
Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou
 Moïse sauvé, 265
Polémica actual sobre el realismo mágico en las letras
 hispanoamericanas (La), 90
Portes de la nuit (Les) (film), 32, 565, 566
Portraits-souvenir, 297, 299, 406, 407, 548
Postmoderne expliqué aux enfants (Le), 51
 Poulbot, Francisque, 308
Pour une poétique de l'imaginaire, 191
Pour une poétique de la parole, 214
 Pozzo, Ugo, 51
Premier Manifeste du Surréalisme, 170
Présence et l'Image (La), 498
 Prévert, Jacques, 364, 565, 567
 Prévost, Jean, 124, 125
Problèmes du nouveau roman, 206, 319
Problèmes du réalisme, 152
 Proust, Marcel, 71, 72, 100, 101, 115, 116, 337, 338

Q

Qu'est-ce qu'un genre littéraire, 98
Qu'est-ce que le romantisme ?, 114
Quai des brumes (Le), 32, 219, 221, 290, 293, 294, 341, 344, 345, 363, 375, 410, 450, 494, 555, 558, 604
Quai des brumes (Le) (film), 32, 294, 364, 410, 411, 496, 565
Quatre Evangiles (Les), 154
Que ma joie demeure, 346
Quinzaine Littéraire (La), 530

R

Rabenstein-Michel, Ingeborg, 423, 425
 Raclot, Michèle, 541
 Raimond, Michel, 103
 Rambures, Jean-Louis de, 232
Rappel à l'ordre (Le), 60
 Raymond, Marcel, 178
Razón de ser, 94, 164
Realism: Theory, History, Community, 96
Réalisme magique : Roman, peinture, cinéma (Le), 63, 66, 68, 85, 90, 93, 119, 125, 129, 161, 177, 182, 317, 321, 386, 470, 534
Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : Deux modes narratifs distincts (Le), 164, 189, 202, 231, 579
Réalistes 1919-1939 (Les), 25, 53, 59, 60, 61, 94, 97
Realismo magico, 53
Realismo mágico en la narrativa de Aguilera-Malta, 69
Realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX (El), 93
Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina, 81, 158
Realismo mágico y Lo real maravilloso en El reino de este mundo y El siglo de las luces, 59, 79, 167
Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: Una cuestión de verosimilitud, 75, 90
Realismo mágico y otros ensayos (El), 34, 68, 77, 90, 193

Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Marquez, 73, 89, 91
Realismo mágico, cosmos latinoamericano: Teoría y practica, 186
Realismo mágico. Post expresionismo Problemas de la pintura europea más reciente, 36, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 67, 117, 137
Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936, 57, 69
Realismo maravilhoso (O), 59, 68, 73, 80, 81, 89, 90, 95, 166, 167
Realismo maravilhoso. Semiologia do novo romance hispanoamericano (O), 80
Realismo maravilloso (El), 59
Récit fantastique : La poétique de l'incertain (Le), 188
Récit poétique (Le), 102, 103, 447, 548
Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, 79
Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains (I – Victor Hugo), 111
Reine des facultés (La), 122
Reino de este mundo (El), 164, 166, 168, 170, 171, 172
Relire Tournier, 212, 233, 236, 272, 382, 423
Retour, 482
Retour à l'ordre : Dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925 (Le), 52
 Reumaux, Patrick, 247, 248, 250, 253
Rêve et fantastique chez Julien Green, 207, 284, 332, 414, 452, 537
Revista Iberoamericana, 76, 89, 92, 171
Revista Interamericana de Bibliografía, 90
Révolution la nuit (La), 585
Révolution surréaliste, 165
Revue d'Histoire Littéraire de la France, 510
Revue de l'Université de Bruxelles, 548
Revue de Paris, 82
Revue des Lettres Modernes, 211, 279, 331, 346, 370, 462, 491
Revue des Sciences Humaines, 301, 339
Revue rhénane, 50
 Ricardou, Jean, 206, 319, 392
 Ricci, Graciela, 81
 Richard, Jean-Pierre, 128, 130, 148, 150, 585

- Richard, L., 50
- Richardson, 157
- Rilke, Rainer Maria, 50
- Rimbaud, Arthur, 36, 37, 82, 104, 112, 122, 124, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 147, 149, 178, 180, 184, 185, 186, 202, 361, 362, 429, 477, 601, 673
- Rincón, Carlos, 79, 167
- Rivière, Isabelle, 477, 503
- Rivière, Jacques, 205, 207, 242, 360, 387, 475
- Rodríguez Monegal, Emir, 77, 167, 170, 171
- Roh, Franz, 35, 36, 38, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 81, 117, 118, 119, 123, 127, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 163, 173, 192, 193, 246, 604
- Roi des Aulnes (Le)*, 32, 232, 234, 237, 267, 272, 276, 280, 334, 336, 337, 381, 383, 420, 425, 459, 460, 467, 468, 469, 470, 486, 530, 604
- Roi des Aulnes (Le) (film)*, 33, 268, 269
- Roi pêcheur (Le)*, 468, 517, 518
- Rojas Guardia, Pablo, 73
- Roman «gothique» anglais 1764-1824 (Le)*, 85
- Roman 20-50*, 526
- Roman de Jean Cocteau (Le)*, 222, 448
- Roman expérimental (Le)*, 153
- Roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier (Le)*, 335
- Romanciers du réel : De Balzac à Simenon (Les)*, 145
- Romantisme français (Le)*, 108, 114
- Rosai, 474
- Rousseau, Henri, 55, 56, 97, 224
- Rousseau, Jean-Jacques, 107, 114, 115, 116
- Roussel, Raymond, 170
- Roy, Claude, 567, 571
- Rue traversière et autres récits*, 432
- Rue traversière et autres récits en rêve*, 263, 433
- Rushdie, Salman, 33
- Ruskin, John, 130
- S**
- Sade, 150, 166
- Sadoul, Georges, 165
- Saint-Pierre, Bernardin de, 114
- Salammbô*, 147
- Salmon, André, 295
- Salon de 1846*, 111, 122
- Salon de 1859*, 122, 125
- Sanchez Ferrer, José Luis, 92, 93
- Sang d'un poète (Le) (film)*, 32, 269, 297, 298, 299, 406, 464, 484
- Sang-Hanssen, Ebbe, 353
- Saramago, José, 466
- Sartre, Jean-Paul, 129
- Sbiroli, Lynn Salkin, 233, 532, 534
- Schaeffer, Jean-Marie, 98, 108, 110
- Scheel, Charles W., 164, 170, 189, 190, 191, 192, 201, 230, 579
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 108
- Schlegel, August Wilhelm von, 108, 109, 110
- Schlöndorff, Volker, 268, 269, 486
- Schneider, Michel, 123
- Schrimpf, Georg, 59, 63, 117, 145, 246
- Schwarz-Bart, André, 87
- Science Fiction in the Twentieth Century*, 174
- Scott, Walter, 83
- Séduction de l'étrange (La)*, 85, 88
- Senancour, 114
- Sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Julien Green (Le)*, 541
- Sept*, 277
- Severini, Gino, 63
- Siècle et son ombre (Le)*, 277
- Simbolismo (O)*, 142
- Sismondi, Jean-Charles-Léonard Sismonde de, 110
- Soixante dessins pour les Enfants terribles*, 406
- Solari, 474
- Sophocle, 425, 501, 520
- Soupault, Philippe, 474
- Spang-Hanssen, Ebbe, 311, 376
- Spengler, Oswald, 167
- Spleen de Paris*, 128, 181, 550
- Starobinski, Jean, 180, 181
- Stendhal, 112, 113, 114, 115, 116, 600
- Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*, 148

Structures anthropologiques de l'imaginaire (Les),
118, 159, 351
Styles de Giono (Les), 546
Sud, 461, 530
Supernatural Horror in Litterature, 87
Supervielle, Jules, 32, 33, 87, 103, 226, 227, 229, 313,
314, 315, 316, 354, 355, 356, 357, 367, 369, 400,
401, 402, 442, 443, 445, 453, 454, 466, 495, 496,
567, 568, 569, 573, 574, 575, 576, 582, 604
Supervielle, la rêverie et le chant dans «Gravitations»,
568
Sur le réalisme, 150
Surrealismo y lo real maravilloso americano (El), 79
Swift, Jonathan, 170
Sylvie, 121
Symbolist Moviment – A critical Appraisil (The), 142

T

Tadié, Jean-Yves, 102, 103, 104, 105, 106, 116, 447,
548, 600
Taine, Hippolyte, 130
Tambour (Le) (film), 486
Tanguy, Yves, 165
Tanit, 361
Tato, 51
Tel Quel, 393
Temps retrouvé (Le), 116
Terres de mémoire, 248
Testament d'Orphée et Le Sang d'un Poète (Le), 298,
406, 484
Théâtre, 143
Thélot, Jérôme, 431
Théories du symbole, 108
Thibaudet, Albert, 148
Thorel-Cailleteau, Sylvie, 142
Tientos y diferencias, 70, 164
Times and the Novel, 357
Todorov, Tzvetan, 76, 85, 87, 89, 98, 108, 145, 193
Tomás, Ilda, 219, 291, 292, 294, 341, 342, 363, 365,
409, 410, 451, 495, 557, 558, 560, 562
Tourgueniev, Ivan, 147

Tournier, Michel, 32, 87, 103, 212, 232, 233, 234, 236,
237, 267, 268, 269, 271, 272, 276, 334, 335, 337,
380, 381, 382, 420, 421, 422, 423, 425, 454, 456,
458, 459, 461, 462, 468, 473, 486, 487, 489, 491,
494, 530, 531, 532, 534, 604
Trahard, Pierre, 124
Traité des passions, 192
Trilby ou le Lutin d'Argail, 112
Tristan et Iseult, 102
Trois fureurs, 180
Trois villes (Les), 154
Trousson, Raymond, 85, 90, 91, 93
Troyes, Chrétien de, 518
Tzara, Tristan, 165

U

Un balcon en forêt, 99, 329, 371
Un balcon sur l'Europe, 121, 131
Un Roi sans divertissement, 212, 543
Une Saison en enfer, 133, 134, 135, 136
Univers de Jules Supervielle (L'), 355
Univers du roman (L'), 281
Unwin, Timothy A., 149

V

Valbuena Briones, Angel, 74
Valéry, Paul, 585
Valette, Bernard, 548
Valle, Gaonzález del, 75
Varouna, 412
Vax, Louis, 85, 86, 87, 88
Vela, Fernando, 36, 57, 67, 68
Vent paraclet (Le), 234
*Vers un autre fantastique : Etude de l'affabulation dans
l'œuvre de Michel Tournier*, 276, 335
Verzasconi, Ray, 73
Vian, Boris, 87
Vidal-Naquet, Pierre, 501
Vigny, Alfred, 110
Visionnaire (Le), 32, 207, 277, 278, 284, 330, 331, 411,
412, 415, 461, 467, 468, 469, 488, 534, 535, 536,
604

Index

Visiteurs du soir (Les) (film), 32, 522, 566, 567

Vogt, Paul, 53

Voies de Narcisse ou le problème du miroir chez

Michel Tournier (Les), 462

Voix humaine (La), 463

Voyage en Gracquoland, 257, 519

Voyages en Italie, 113

Vray, Jean-Bernard, 212, 461, 487, 530

W

Wagner, Richard, 111, 130, 517, 518

Watt, Ian, 156, 157, 158

Weisgerber, Jean, 63, 66, 119, 120, 125

Werke, 64

Y

Yeux bien ouverts, 259

Young, Edward, 170

Young, Richard A., 95

Yves Bonnefoy, 262, 585

Yves Bonnefoy : La poésie, la présence, 585

Yves Bonnefoy : Le simple et le sens, 385, 585

Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique, 431, 592

Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : Vocation et filiation,
383, 429

Z

Zamora, Lois Parkinson, 60, 95, 96

Zola, Emile, 130, 138, 151, 153, 154